



MESTRADO

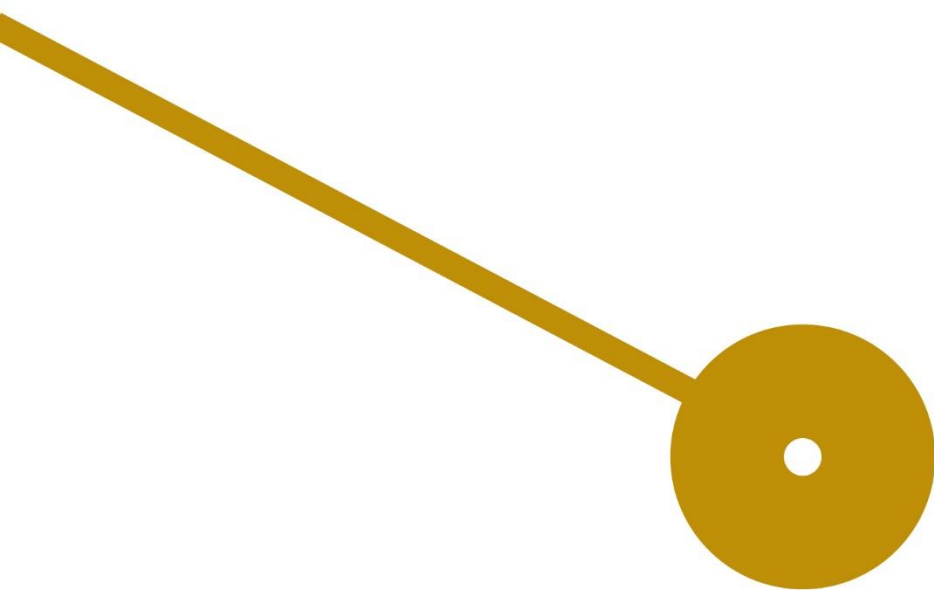
MÚSICA - INTERPRETAÇÃO ARTÍSTICA

CLARINETE

Técnicas Expansivas para o Clarinete na música de Miguel Azguime

João André Oliveira Paiva

09/2018



M

MESTRADO

MÚSICA - INTERPRETAÇÃO ARTÍSTICA

CLARINETE

Técnicas Expansivas para o Clarinete na música de Miguel Azguime

João André Oliveira Paiva

Dissertação apresentada à Escola Superior de Música e Artes do
Espetáculo como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre
em Música – Interpretação Artística, especialização Sopros, *Clarinete*

Professor Orientador
Nuno Fernandes Pinto

09/2018

Dedico este trabalho ao meu pai, à minha mãe e ao meu irmão.

Agradecimentos

Quero agradecer à minha família por todo o apoio e carinho, em especial, por acreditarem em mim e me ajudarem na minha demanda à procura do meu sonho e do meu espaço no mundo.

Agradecer a meu pai, que está sempre comigo a todo o lado onde vou e espero um dia corresponder a todas as suas expectativas. Se estás a ler isto pai, espero que onde estiveres vejas como estou feliz e farei tudo para não te desiludir.

Obrigado amigos, em especial, a Nuno Queirós, André Santos e Tiago Bento, por fazerem de cada dia um pouco melhor e por toda a paciência que tiveram ao ajudar-me na realização deste trabalho.

A todos os professores que me inspiraram e partilharam comigo o seu valioso conhecimento.

À Escola Profissional de Música de Espinho por ter sido a minha primeira “segunda casa”.

A toda a classe de clarinete da Esmae.

A Miguel Azguime, por toda a sua inspiração, sabedoria e exemplo de um verdadeiro artista.

Ao meu orientador, o professor Nuno Pinto, pela paciência, disponibilidade, conhecimento e inspiração.

A António Saiote, agradecer os valores que me transmitiu. O orgulho de poder fazer parte de todo o processo de aprendizagem, tanto ao nível do clarinete como pessoal, a felicidade por poder conviver e partilhar uma amizade, a vontade de fazer música e inspiração para a fazer muito bem.

Resumo

O presente trabalho trata as técnicas expansivas do clarinete e contém uma análise crítica dos principais manuais sobre o assunto. Para sustentar este tema, decidi focar algumas obras para clarinete de Miguel Azguime que utilizam este tipo de técnicas. Para além disto, através da análise de conteúdo de duas entrevistas, uma ao compositor e outra ao clarinetista Nuno Pinto, gerar alguns conselhos sobre a sua execução e interpretação, visto que são opiniões de quem mais está familiarizado com as obras e com as técnicas expansivas nelas contidas. Esta dissertação tanto poderá servir para compositores que queiram futuramente compor música contemporânea para clarinete, na qual possam assim pesquisar recursos que mais se assemelhem com o resultado que idealizam, como para clarinetistas que estejam interessados na aprendizagem destas técnicas ou na performance das obras de Miguel Azguime. Esta necessidade advém do facto de não existir uma verdade absoluta no que toca à execução de técnicas expansivas para os instrumentistas.

Em suma, com este trabalho visa analisar e esclarecer algumas das limitações do clarinete, bem como das suas imensas possibilidades, e para além disso, dar a conhecer a música fantástica de Miguel Azguime pela qual me apaixonei desde a primeira vez que a escutei.

Palavras-chave

Clarinete; Técnicas Expansivas; Miguel Azguime; No Oculto Profuso; Son a ta demeure; Derrière Son Double; De part et d'autre

Abstract

The present work deals with the clarinet extended techniques and contains a critical analysis of the main manuals on the subject. To support this theme, I decided to focus on some works for clarinet by Miguel Azguime that use this type of techniques. In addition, through the content analysis of two interviews, one to the composer and another to the clarinetist Nuno Pinto, to generate some advice on its execution and interpretation, since they are opinions of those who are more familiar with the works and with the extended techniques contained therein. This dissertation may be useful for composers who want to compose contemporary music for clarinet in the future, in which they can search for resources that are more similar to the result they idealize, as well as clarinetists who are interested in learning these techniques or in the performance of works by Miguel Azguime. This need arises from the fact that there is no absolute truth regarding the implementation of extended techniques for instrumentalists. In short, this work aims to analyze and clarify some of the limitations of the clarinet, as well as its immense possibilities, and in addition to make known the fantastic music of Miguel Azguime for which I fell in love since the first time I listened.

Keywords

Clarinet; Extended Techniques; Miguel Azguime; No Oculto Profuso; Son a ta demeure; Derrière Son Double; De part et d'autre

Índice

Introdução.....	1
Revisão Bibliográfica	3
1. Síntese Histórica e organológica do Clarinete	3
1.1. Síntese Histórica	3
1.2. Síntese Organológica.....	4
2. Técnicas expansivas	Erro! Marcador não definido.
3. Técnicas expansivas no Clarinete	9
3.1. Multifónicos	11
3.2. Microtonalidade.....	14
4. A notação de dedilhações para o clarinete	15
Contextualização	22
A música de Miguel Azguime	25
As técnicas expansivas para o clarinete na música de Azguime	31
No Oculto Profuso	36
Sebenta para pessoas que estejam interessadas na execução da obra <i>No Oculto Profuso</i>	42
Son a ta demeure	45
Sebenta para pessoas que estejam interessadas na execução da obra <i>Son a ta demeure</i>	45
Derrière Son Double	57
Sebenta para pessoas que estejam interessadas na execução da obra <i>Derrière Son Double</i>	58
De part et d'autre	61
Sebenta para pessoas que estejam interessadas na execução da obra <i>De part et d'autre</i>	61
Conclusão.....	72
Referências Bibliográficas	74
Anexos	76
Anexo I - Biografia de Miguel Azguime.....	76
Entrevistas	77
Anexo II – Entrevista a Miguel Azguime	77
Anexo III – Entrevista a Nuno Pinto	100

Índice de Figuras

Figura 1 Tubo fechado-aberto. Adpatado de Hümmelgen (1996, p. 150).....	4
Figura 2 Foto do som do clarinete num osciloscópio. Adaptado de Sève (1991)	5
Figura 3 Variação do diâmetro de um furo lateral num tubo fechado-aberto e respetivas variações no tamanho desse mesmo tubo. Adaptado de Hümmelgen, (1996, p.149).....	5
Figura 4 Apresentação da variação da pressão num tubo cilíndrico para o primeiro (n=1) e segundo (n=2) modos de vibração da coluna de ar do tubo. Adaptado de Hümmelgen (1996, p. 148)	6
Figura 5 Comparação entre a série de harmónicos do Clarinete em Sib e o Clarinete Baixo. Adaptado de Sève (1991)	7
Figura 6 Instrumento construído por Russolo para a performance da sua música intitulada L'Arte di Rumori. Adaptado de google.pt.....	8
Figura 7 Exemplo de um multifónico escrito na peça No Oculto Profuso de Miguel Azguime. Adaptado da partitura cedida pelo compositor para a elaboração da presente dissertação. 12	
Figura 8 Coral a 4 vozes para 2 clarinetes. Adaptado de Dolak (1980, p. 24)	12
Figura 9 Exemplo demonstrativo do processo acústico de um multifónico. Nicolas del Grazia, http://www.clarinet-multiphonics.org/clarinet-multiphonics.html . Acedido em 8/06/2016.....	13
Figura 10 Exemplo de dedilhações de oitavos de tom. Retirado de Rehfeldt (2003, p. 23)..	14
Figura 11 Diagrama apresentado no método de Klosé (1989) adaptado da tese de doutoramento de Nuno Pinto (2014, p. 74)	16
Figura 12 Diagrama proposto por Alain Sève (1991) (a partir do método de Klosé). Adaptado da tese de doutoramento de Nuno Pinto (2014, p.76).....	17
Figura 13 Diagrama proposto por Baines (1991, p. 132). Adaptado da tese de doutoramento de Nuno Pinto (2014, p.77).....	18
Figura 14 Diagrama proposto por Farmer (1982, p. 14). Adaptado da tese de doutoramento de Nuno Pinto (2014, p.78).....	18
Figura 15 Diagrama proposto por Rehfeldt (1994, p. 23). Adaptado da tese de doutoramento de Nuno Pinto (2014, p.78).....	19
Figura 16 Diagrama proposto por Bret Pimentel (2012). Adaptado da tese de doutoramento de Nuno Pinto (2014, p. 79)	19
Figura 17 Diagrama proposto por Nuno Pinto (2014). Adaptado da tese de doutoramento de Nuno Pinto (2014, p. 81).....	21
Figura 18 Excerto inicial da obra Le Bleu Profond. Adaptado da partitura cedida pelo compositor para a elaboração da presente dissertação.	26

Figura 19 Excerto da obra Le Bleu Profond, representativa do accelerando e rallentando alternado pelo clarinete e o piano. Adaptado da partitura cedida pelo compositor para a elaboração da presente dissertação.	27
Figura 20 Excerto da obra Le Bleu Profond, representativa do accelerando e rallentando alternado pelo clarinete e o piano. Adaptado da partitura cedida pelo compositor para a elaboração da presente dissertação.	27
Figura 21 Excerto da obra Le Bleu Profond, representativa de quando o clarinete e o piano se encontram na peça. Adaptado da partitura cedida pelo compositor para a elaboração da presente dissertação.....	27
Figura 22 Exemplo de uma passagem que contém multifônicos da obra No Oculto Profuso. Adaptado da partitura cedida pelo compositor para a elaboração da presente dissertação .	37
Figura 23 Exemplo de uma passagem que contém microtonalidade da obra No Oculto Profuso. Adaptado da partitura cedida pelo compositor para a elaboração da presente dissertação	37
Figura 24 Imagem adaptada de Pinto (2014, p. 214).	38
Figura 25 Imagem adaptada de Pinto (2014, p.215).	39
Figura 26 Imagem da versão 1. Adaptado de Pinto (2014, p. 216).	40
Figura 27 Imagem da versão final. Adaptado de Pinto (2014, p. 216).....	41
Figura 28 Passagem que contém microtonalidade da obra Son a ta demeure. Adaptado da partitura cedida pelo compositor para a elaboração da presente dissertação	48

Introdução

A motivação para este trabalho advém da curiosidade que o primeiro contato com a obra *No Oculto Profuso* de Miguel Azguime (interpretada pelo clarinetista Nuno Pinto) despertou em mim. Vi, nesse momento, uma fantástica porta a abrir-se à minha frente, um mundo completamente diferente para pesquisar, para aprender, para ouvir, para contemplar. Tudo isto faz parte do mundo, como Miguel Azguime lhe gosta de chamar, da Música de Invenção e Pesquisa, a “Música Nova”.

Conto já com 19 anos ligado à aprendizagem da música e do clarinete, tendo iniciado essa aprendizagem com o meu pai e o meu irmão os quais também tocavam clarinete. Já ouvi alguns concertos e várias maneiras de tocar que me influenciaram sobremaneira – o professor António Saiote, Pascal Moraguès, Michel Arrignon, o Quarteto Alban Berg ou as obras de Schubert. No entanto a interpretação, a execução, a sonoridade, a consistência e o controlo do professor Nuno Pinto na interpretação desta peça deixaram-me perplexo.

Quis também perceber que música era esta que estava a escutar e decidi então propor ao próprio intérprete se seria possível ajudar-me neste trabalho, tendo este aceite de imediato. Foi então que pesquisei sobre a figura do compositor Miguel Azguime, ouvi algumas das suas obras e propus-me a realizar este trabalho dedicado à sua obra, especialmente no que ao clarinete diz respeito e, mais especificamente, concentrado nas técnicas expansivas que utiliza nas suas obras.

Numa primeira fase do trabalho, foi realizada uma revisão bibliográfica a outros manuais, autores e obras, de modo a aprofundar o conhecimento sobre técnicas expansivas e a sua aplicação. Como a utilização destes recursos depende de cada instrumentista, do material que tem disponível e do seu conceito artístico, podem ser usadas várias opções técnicas para obter um determinado resultado. Desta forma, foram realizadas duas entrevistas: ao compositor Miguel Azguime o qual pelo pensamento crítico, conhecimento e uma simpatia deliciosos, adorei conhecer; outra ao clarinetista Nuno Pinto o qual também me fascinou pelo seu pragmatismo assertivo, sendo estas as duas personalidades que estão mais familiarizados com as obras e com as técnicas expansivas contidas nessas mesmas obras. Procurei saber um pouco mais sobre a forma como resolvem problemas específicos, antes e durante a performance, e tentar

perceber quais os benefícios do trabalho em conjunto entre o compositor e o intérprete. As entrevistas foram também alvo de uma análise de conteúdo. Fiz uma pesquisa relativa às técnicas expansivas contidas em cada uma das obras abordadas no presente trabalho, que foram, consequentemente, compiladas em sebatas com uma pequena análise também baseada nas entrevistas.

O presente trabalho está organizado da seguinte forma: a primeira parte consiste numa revisão bibliográfica que contém uma Síntese Histórica e Organológica do Clarinete na secção 1; uma análise e definição do conceito “Técnicas expansivas” na secção 2; a qual decorre à abordagem das técnicas expansivas no Clarinete na secção 3. De seguida há uma especificação do modelo de escrita de dedilhações que se utiliza neste trabalho na secção 4 a qual tem por base o trabalho que Nuno Pinto (2014) desenvolveu. Segue-se uma contextualização sobre a música contemporânea a qual contém uma referência a compositores e intérpretes contemporâneos e onde se especifica o porquê e o propósito da escolha das peças de Miguel Azguime, exploradas neste trabalho. Na secção seguinte podem-se encontrar as sebatas e pequenas análise dessas peças baseadas nas entrevistas. Por fim na Conclusão do trabalho podem-se verificar os resultados da presente dissertação os quais estão discutidos e contrapostos com a literatura sobre o assunto fulcral deste trabalho de modo a chegar assim às reflexões finais.

Revisão Bibliográfica

1. Síntese Histórica e organológica do Clarinete

1.1. Síntese Histórica

Não é possível falar de técnicas expansivas do clarinete sem primeiro fazer uma breve contextualização acerca da sua história e das suas características organológicas e acústicas.

O clarinete é um instrumento que tem como antepassado o *chalumeau*¹. Pertence à família das madeiras, constituído predominantemente por um tubo cilíndrico e uma palheta simples. Pinto (2006, p. 9-20) faz uma síntese de informação sobre o que terá sido a evolução organológica do clarinete, através da pesquisa e análise de vários autores, tais como Anthony Baines, Kurt Birsak, David Pino, Jack Brymer ou Nicholas Shackleton. Será de relevante interesse aprender sobre este conteúdo na sua Dissertação de Mestrado. Para efeitos deste trabalho vale a pena constatar que não existem muitos consensos nesta temática. “*Houve, nesta evolução, avanços e recuos, tentativas que não tiveram consequências e momentos marcantes cujas repercussões duram até hoje.*” (Pinto, 2006, p. 9).

Para efeitos deste trabalho abordaremos apenas dois marcos na construção do clarinete para contextualizar o que ajudou ao aspeto e construção do clarinete tal e qual o conhecemos hoje. Destacam-se assim o *clarinette omnitonique* que foi criado por Ivan Müller (1786-1858) em 1812, continha 13 chaves e relevamos assim a sua criação devido a ter sido o primeiro clarinete capaz de tocar em todas as tonalidades, tendo sido o clarinete que foi apresentado em Paris em 1839. Foi baseado no trabalho desenvolvido por Theobald Boehm (1794-1881) na flauta. Hyacinthe Klosé (1808-1880), clarinetista, e Louis-Auguste Buffet (1789-1864), construtor, adaptaram o Sistema Boehm ao clarinete, resultando assim num instrumento com 17 chaves e 6 anilhas que controlam 24 orifícios sendo praticamente semelhante ao clarinete que conhecemos hoje, como refere Nuno Pinto (2006, p.16).

¹ O chalumeau era um instrumento do final da época barroca e do início da época clássica. Segundo Pinto (2006, p. 6-7), o instrumento no seu estado mais primitivo era um pequeno tubo de cana com sete orifícios, seis à frente e um para o dedo polegar da mão esquerda. Era um instrumento de palheta simples e esta mesma palheta fazia parte do próprio corpo do instrumento que era feito a partir de cana (*idioglot*). A palheta localizava-se na extremidade superior.

1.2. Síntese Organológica

Contrariamente ao saxofone e à flauta transversal, o clarinete produz apenas os harmónicos ímpares. Considera-se um tubo fechado-aberto, como podemos confirmar no artigo de Hümmelgen (1996).

“(...) A palheta produz o maior distúrbio de pressão na coluna de ar do instrumento, funcionando como origem das excitações (...). Fisicamente, isto equivale a considerar o tubo como sendo fechado nessa extremidade.” (Hümmelgen, 1996, p. 147).

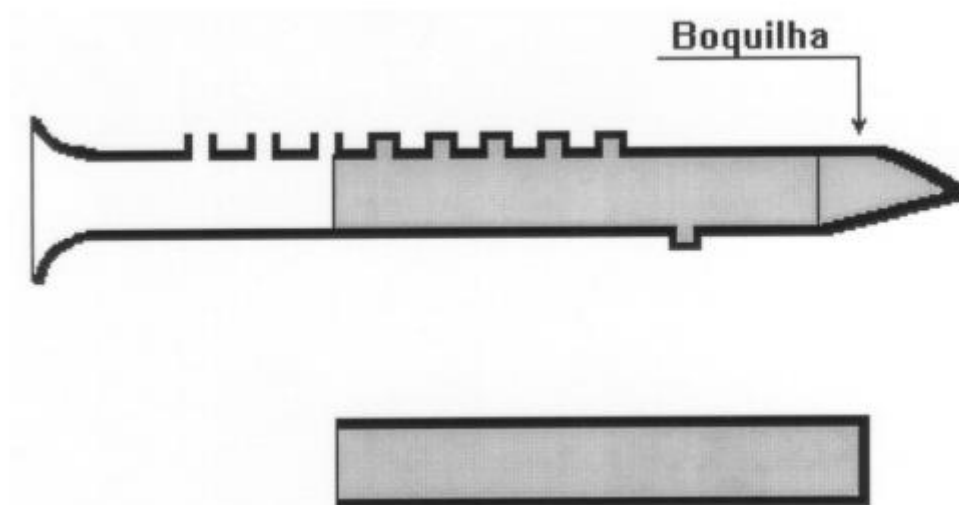


Figura 1 Tubo fechado-aberto. Adpatado de Hümmelgen (1996, p. 150)

Alain Sève (1991) refere que o clarinete, por ser um tubo fechado-aberto, tem a particularidade de ter um espectro muito rico em harmónicos ímpares, no entanto os harmónicos pares não são completamente ausentes², e explica que isto se deve à aliança do seu sistema excitador (ponta da boquilha + palheta) a um tubo quase cilíndrico (este sistema de excitação acoplado a um tubo cónico, como no caso do saxofone por exemplo, favorece os harmónicos pares).

² Sève remete-nos para o livro de Leipp, É. (1984). *Acoustique et musique: données physiques et technologiques : problèmes de l'audition des sons musicaux : principes de fonctionnement et signification acoustique des principaux archétypes d'intruments de musique : les musiques expérimentales : l'acoustique*. Masson, para uma compreensão mais detalhada sobre este assunto.

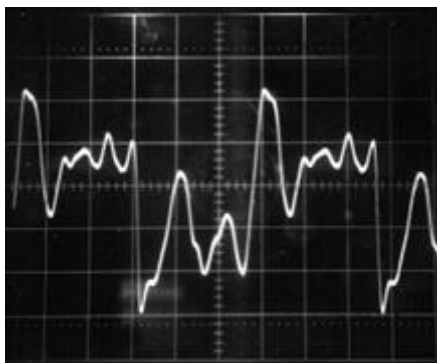


Figura 2 Foto do som do clarinete num osciloscópio. Adaptado de Sève (1991)

Um tubo fechado-aberto com furos laterais segundo Hümmelgen (1996) comporta-se acusticamente como se fosse mais curto. O tubo passa a ter um comprimento efetivo chamado de comprimento acústico, distinto do seu comprimento físico. Além disso, a alteração do comprimento acústico do tubo da qual é responsável um determinado furo depende do tamanho desse mesmo furo. Destapando furos laterais ou acionando chaves de diâmetro específico, pode-se diminuir o comprimento acústico do tubo, deslocando os seus modos de vibração para frequências mais altas (notas mais agudas). (Hümmelgen, 1996, p. 149)

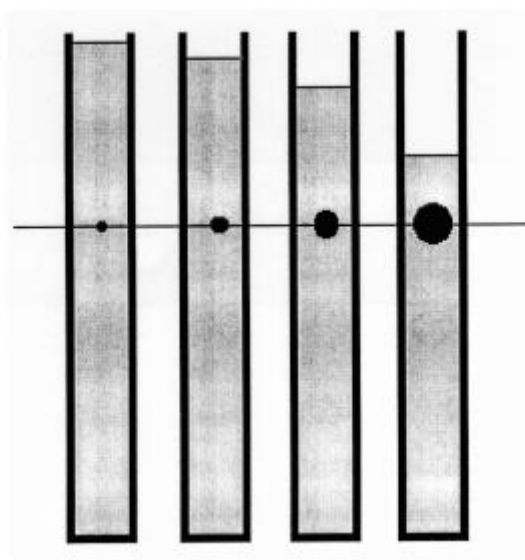


Figura 3 Variação do diâmetro de um furo lateral num tubo fechado-aberto e respetivas variações no tamanho desse mesmo tubo. Adaptado de Hümmelgen, (1996, p.149)

O papel do construtor de instrumentos é procurar dispor e dimensionar os furos laterais de forma que, ao serem destapados, permitam percorrer um conjunto de frequências correspondente a um intervalo da escala cromática, mantendo a cavidade central aproximadamente cilíndrica. É de notar que ao abrir de forma lenta um furo lateral com os dedos, diretamente ou acionando uma chave parcialmente, a frequência

varia gradualmente e podemos com isto efetuar correções mais pequenas de afinação ou executar um *Glissando* em determinadas frequências. Isto também serve para complementar ou substituir as correções de afinação feitas com recurso a alterações na embocadura ou através de alterações na pressão do ar (variando a pressão sobre a palheta) em situações onde as correções de afinação são mais difíceis de realizar.

Como refere Hümmelgen (1996), de forma a ampliar a tessitura do instrumento, é aberto um furo específico no clarinete, logo abaixo do barrilete. Possui uma chave que é acionada pelo dedo polegar esquerdo o qual reduz significativamente a variação da pressão nessa região do tubo, induzindo um nódulo de pressão nesse local e dando origem ao segundo registo do instrumento. Ao acionar esta chave suprimimos a fundamental (primeiro modo de vibração do tubo), fazendo com que o harmónico seguinte (no caso do clarinete estamos a falar de um intervalo de décima segunda, o terceiro harmónico, neste caso específico o segundo modo de vibração do tubo) passe a ser a frequência fundamental da nota emitida.

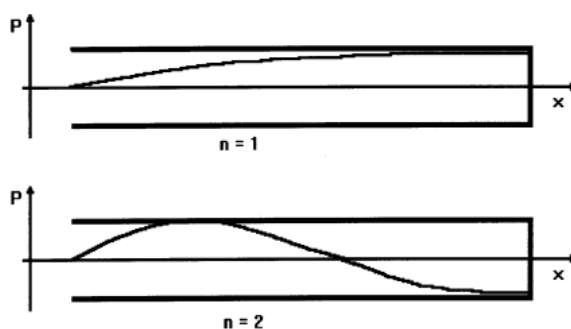


Figura 4 Apresentação da variação da pressão num tubo cilíndrico para o primeiro ($n=1$) e segundo ($n=2$) modos de vibração da coluna de ar do tubo. Adaptado de Hümmelgen (1996, p. 148)

Para que o instrumento seja útil face à tradição musical ocidental, tem de possibilitar a execução de uma sequência de notas correspondente à escala cromática. O clarinete, no primeiro registo, inicia a sua escala, desde a nota mais grave, no caso do clarinete em Sib, Ré - 146,83 Hz (Mi índice dois para o clarinetista), e possibilita a execução das subsequentes notas até ao meio-tom imediatamente anterior ao que corresponde a frequência fundamental do segundo modo de vibração do tubo, no caso do clarinete em Sib, Sol# - 415,30 Hz (Lá# índice 3 para o clarinetista). Consequentemente, o segundo registo percorre-se com as mesmas dedilhações até ao Dó índice 5 para o clarinetista. Podemos obter notas ainda mais agudas através de combinações mais elaboradas de furos abertos e fechados que levam à supressão do primeiro e do segundo modo de vibração do instrumento.

Um clarinete para ser um instrumento capaz de se enquadrar facilmente no paradigma de afinação utilizado atualmente necessita ainda de sofrer correções adicionais. “*Pequenos desvios na forma geométrica do tubo produzem consequências na afinação do instrumento e em sua qualidade tonal*” (Hümmelgen, 1996, p. 149-152).

É importante referir que nem todos os clarinetes têm as mesmas propriedades em termos de harmónicos. No caso do clarinete baixo e do clarinete contrabaixo, por exemplo, estes apresentam mais possibilidades em termos de multifónicos³. Devido à sua extensão de registo e ao facto de serem instrumentos extensos com uma palheta larga, permite que consigam atingir um maior número de harmónicos e possuam multifónicos mais ricos e densos em termos da quantidade de frequências (Sève, 1991).

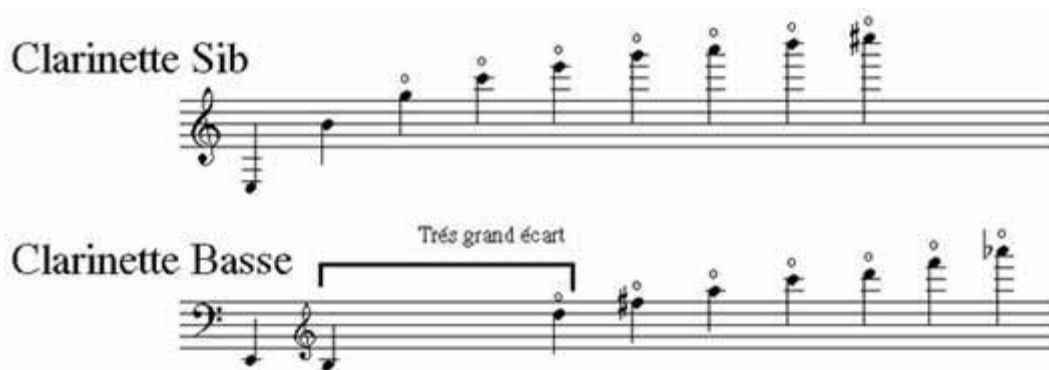


Figura 5 Comparação entre a série de harmónicos do Clarinete em Sib e o Clarinete Baixo. Adaptado de Sève (1991)

Através desta comparação entre as séries de harmónicos obtidas num Clarinete em Sib e um Clarinete baixo conseguimos entender que a mesma dedilhação de multifónicos, de uma forma geral, não vai produzir o mesmo efeito nos diferentes tipos de clarinete (Sève, 1991).

2. Técnicas Expansivas

Segundo Matthew Burtner (2005) no seu artigo o conceito de técnicas expansivas, tal e qual como sugere o nome, são todas as técnicas que requerem que o intérprete utilize o instrumento fora das normas tradicionais estabelecidas. Estas normas estão em constante mutação, à medida que tanto a música como o instrumento vão evoluindo. Burtner dá o exemplo de Stravinsky o qual quando escreveu o solo inicial para fagote da *Sagração da Primavera*, utilizou possivelmente, o dó agudo, uma nota que podia ser considerada fora do registo, algo semelhante a uma técnica estendida. No entanto, agora faz parte do repertório de orquestra para fagote. Outro exemplo que Burtner sugere remonta às performances de 1914 de Filippo Tommaso Marinetti e de Luigi

³ Aborda-se o conceito dos multifónicos mais à frente nesta dissertação.

Russolo que se intitulavam de *Intonarumori noise orchestra*. Estas performances chocaram a comunidade musical quando introduziram explosões, apitos, murmúrios, onomatopeias, percussões diversas, vozes humanas e de animais diretamente para o palco. Russolo escreveu em 1913, *L'Arte di Rumori (The Art of Noises)*, onde sustenta a sua teoria, afirmando que “*Ancient life was all silence. With the invention of the machine, noise was born. Today, noise triumphs and reigns supreme over the sensibilities of men.*”

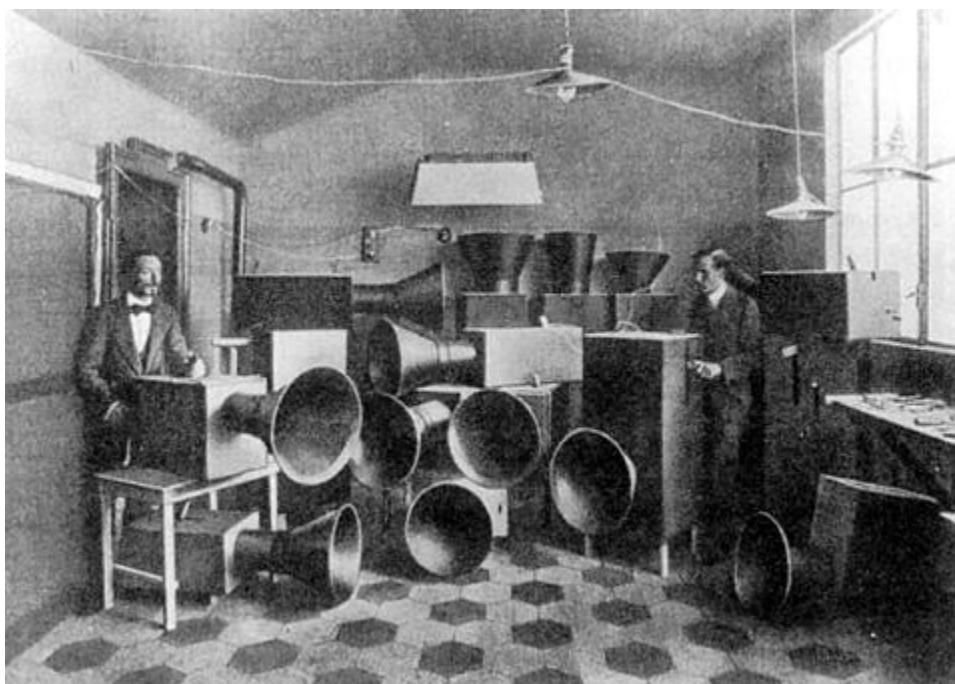


Figura 6 Instrumento construído por Russolo para a performance da sua música intitulada L'Arte di Rumori. Adaptado de google.pt.

A ideia de Russolo, que acreditava que uma “orquestra barulhenta” era o futuro da música, passou para a música eletrónica de uma forma brilhante. No entanto, uma nova forma de *Intonarumori* estava a crescer paralelamente dentro da própria orquestra. Esta arte dos “barulhos instrumentais” só foi conseguida através das técnicas expansivas.

Seguindo esta vertente futurista, muitos compositores trouxeram os sons da indústria moderna para a orquestra, tais como George Antheil, no seu *Ballet Mecanique* (1924), onde incorporou um motor de um avião, ou Varèse, na sua obra *Ionisation* (1929-1931), onde usa sirenes, bigornas e até rugidos de leão.

Burtner refere que o piano foi o instrumento pioneiro no que toca à utilização destas novas técnicas. Inicialmente, os compositores tocavam as suas próprias peças nos recitais sendo Leo Ornstein, George Antheil e Henry Cowell três desses exemplos.

3. Técnicas Expansivas no Clarinete

No domínio das técnicas expansivas do clarinete podemos encontrar algumas fontes bastante elucidativas como o: “The Harvard Dictionary of Music”, “The New Harvard Dictionary of Music”, “New Sounds for Woodwinds” de Bruno Bartolozzi, a sebenta online de Alain Sève e “Some Sound Ideas for Clarinet” de Paul Zonn, dando especial destaque a “New Directions” de Rehfeldt.

Rehfeldt divide, no seu livro “New Directions” de 2003, as técnicas expansivas para o clarinete por três capítulos. O segundo capítulo *Monophonic Fingerings*, o terceiro capítulo *Multiple Sonorities* e o quarto capítulo *Catalog of Additional Effects*. Neste último capítulo, Rehfeldt aborda algumas técnicas expansivas como as que se abordam seguidamente neste trabalho. As definições que se seguem englobam, em síntese, as definições das principais fontes, acompanhadas de uma explicação de cunho pessoal.

- *Glissando e Portamento* – Considerado um movimento contínuo de uma nota para outra. A notação desta técnica é feita geralmente através de uma linha oblíqua que une a nota mais grave à nota mais aguda.
- *Pitch Bends* – Através do aumento ou diminuição da pressão na embocadura, por consequente na palheta, ou através da mudança na forma da cavidade oral, conseguimos manipular a altura da nota. É mais fácil no clarinete manipular a nota para baixo, e é também o efeito que mais se utiliza. A altura da nota desce e depois volta ao normal. Rehfeldt inclui, no seu livro, uma lista das alturas aproximadas de *pitch bend* para cada nota e para cada registo. A notação é feita através de uma onda por cima da nota, uma linha entre as duas notas, ou à frente, no caso de ser só uma nota na direcção em que a manipulação deve ocorrer, geralmente com a palavra “*bend*”.
- *Measured Vibrato* – Consiste no uso de *vibrato* com uma frequência de oscilação definida e especificada.
- *Smorzato* – Um efeito gerado através de flutuações no volume de ar controlado pelo queixo e pelos lábios, sem necessitar de ajustamentos por parte do diafragma. O queixo move-se para cima e para baixo sucessivamente, para criar um efeito semelhante ao *vibrato*. É geralmente utilizado em notas de maior duração.
- *Flutter Tongue* – Um efeito criado pelo aumento da pressão do ar e do posicionamento da língua na parte superior da boca. Existe também um efeito semelhante que se consegue através da “ondulação” da garganta (gargarejar), pronunciando a sílaba g-r-r-r. É uma técnica muito comum na música do século

vinde e a notação faz-se com traços diagonais através das hastes das notas que se pretendem com este efeito.

- *Teeth-On-Reed* – Consiste em colocar os dentes na palheta, mantendo a embocadura, de forma a obter um ruído estridente e agudo.
- *Slap Tongue* – Um efeito conseguido através da utilização de grande parte da língua na palheta. Este tipo de articulação é o mais violento. A notação faz-se através de notação gráfica semelhante ao marcato, acompanhada com a palavra “slap”. Também podemos encontrar notas com “x”.
- *Breath or Air Sounds* – Sons ao respirar ou sons do ar em geral. Um efeito criado através de soprar para o instrumento sem produzir uma nota. Requer que o instrumentista não exerça pressão na embocadura, mas que sopra com alguma velocidade de ar. A notação é feita através da palavra “breath” ou por uma explicação escrita. Também se usam notas com forma de losango para a notação deste efeito.
- *Mouthpiece Alone* – Tocar apenas com a boquilha, ou com a boquilha e barrilete apenas. A amplitude da altura das notas apenas com a boquilha é de aproximadamente de um Ré6 para um Ré5. Esta técnica exige um controlo sobre a pressão que é exercida pelo maxilar inferior na palheta e ajustamentos na garganta e da posição da língua. Se acoparmos a mão à boquilha conseguimos obter mais uma terceira e alcançamos um Si4. Com a boquilha e o barrilete, a amplitude da altura é de um Sol#5 até um Ré5, ou até um Si4 se acoparmos a mão ao barrilete.
- *Mouthpiece on Lower Half of Instrument* – Tocar somente com a boquilha, o corpo inferior e a campânula.
- *Key Slaps and Rattles* – Chocalhar ou ruídos das chaves. Um efeito que consiste no barulho intencional das chaves. Normalmente é produzido de uma forma aleatória.
- *Hand Pops* – Esta técnica requer a remoção da boquilha ou da boquilha e do barrilete. O efeito é criado através do impacto da palma da mão na parte superior do instrumento. Também se consegue se se utilizar os dedos em vez da mão.
- *Lip Buzzing* – Esta técnica requer a remoção da boquilha ou da boquilha e do barrilete. O efeito é criado através da vibração dos lábios (semelhante à embocadura dos instrumentistas de metal que usam um bocal) na parte superior do instrumento.
- *Circular Breathing* – Respiração circular. Esta técnica é usada para produzir um som contínuo. O instrumentista usa as bochechas como bolsas de ar, permitindo

assim que este inspire. Ao mesmo tempo que este processo ocorre, o instrumentista usa então as bochechas como uma maneira de colocar o ar dentro do instrumento.

3.1. Multifónicos

Como descreve Murray Campbell multifónicos são sons gerados normalmente por um instrumento monofónico no qual conseguimos distinguir duas notas ou mais em simultâneo. Amanda Kate Lovelock (2013, p. 8) defende que existem três tipos de multifónicos diferentes no clarinete, como nos explica:

“Um método que consiste em conciliar a maneira tradicional de produzir som no clarinete com o canto vocal simultaneamente pelo performer. Este método em particular foi pioneiro no didgeridoo. Os outros dois não residem na introdução de uma outra fonte de som, mas em alterar a ressonância da coluna de ar dentro do instrumento. Isto é feito através do uso de uma dedilhação convencional com uma distorção na maneira de soprar ou usando uma dedilhação não convencional para que duas ou mais notas sejam produzidas em vez de apenas uma. Estes dois últimos tipos de produção de harmónicos são considerados como os Multifónicos genuínos.”

Lovelock (2013, p. 8) sugere que os multifónicos que são usados mais frequentemente são os de dedilhação convencional porque, como apenas se tem de alterar a maneira de soprar, torna-se mais fácil para o performer. Contudo, constata que os de dedilhação não convencional sejam, possivelmente, os mais parecidos com a maneira de tocar tradicional. Para perceber melhor os multifónicos, é importante entender o conceito dos nós acústicos pois estes provocam alterações na frequência harmónica. Um exemplo que Murray Campbell (2010, p. 9) nos dá é o da chave de registo a qual, sendo acionada gera um nó acústico que anula a fundamental, fazendo soar o terceiro harmónico, como foi referido anteriormente.

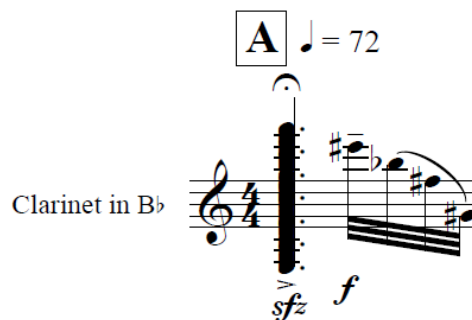


Figura 7 Exemplo de um multifônico escrito na peça *No Oculto Profuso* de Miguel Azguime. Adaptado da partitura cedida pelo compositor para a elaboração da presente dissertação.

24

FOUR-PART CHORALES for TWO CLARINETISTS

-A-



Figura 8 Coral a 4 vozes para 2 clarinetes. Adaptado de Dolak (1980, p. 24)⁴

⁴ Artigo retirado do site clarinetinstitute.com, um site muito útil para os clarinetistas que contém também algumas partituras em domínio público.

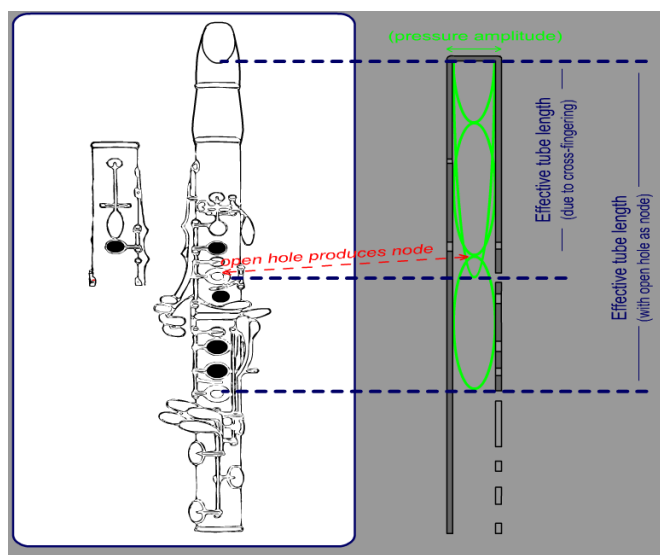


Figura 9 Exemplo demonstrativo do processo acústico de um multifônico. Nicolas del Grazia, <http://www.clarinet-multiphonics.org/clarinet-multiphonics.html>. Acedido em 8/06/2016.

Contudo, as dedilhações e a distorção na maneira de soprar variam de clarinete em clarinete e de clarinetista para clarinetista. Isto faz com que os multifônicos e a microtonalidade, que será o próximo tópico, sejam uma prática complexa no âmbito da performance. Rehfeldt (2003, p. 22) no seu livro explica:

“É uma prática comum entre os clarinetistas de usar boquilhas que não são as do fabricante. Apesar de alguns estudos indicarem que os profissionais usam mais ou menos as mesmas proporções, no que toca às medidas da face da boquilha, continua a existir uma discrepância muito grande entre os clarinetistas, e os fabricantes de boquilhas que, geralmente, fornecem pelo menos três tipos de aberturas diferentes. É comum também estas boquilhas serem reajustadas para satisfazer requisitos muito pessoais. Ainda mais cruciais do que a medida da face são as do furo, do vento e da janela, que variam muito de instrumentista para instrumentista. A boquilha é então escolhida para o instrumento, quase por um processo de tentativa-erro. O que produz bons resultados num instrumento pode não se tornar, necessariamente, tão efetivo noutro. Isto também é verdade para o barrilete o qual é a peça do clarinete a seguir à boquilha que mais interfere com a afinação, qualidade do som e a resposta. Para além disso, os instrumentistas usam também uma variedade de forças e cortes de palhetas diferentes, o que dificulta ainda mais a “standardização”. A própria cana das palhetas, por si só, não é um

factor estável, devido a ser altamente afetada pelas mudanças climáticas e atmosféricas.

Não é difícil de ver, portanto, que algumas dedilhações se tenham tornado algo “standardizadas”, um mapa de dedilhações não deixa de ser apenas um ponto de partida. Os problemas, evidentemente, são amplificados nos intervalos mais pequenos que o meio-tom, e ainda mais nas sonoridades que envolvem mais de uma nota (multifônicos).”

3.2. Microtonalidade

Por música microtonal entende-se todo o tipo de música que contém microtons (intervalos muito pequenos entre duas notas musicais), no entanto pode incluir qualquer afinação/frequência musical que não coincida com o temperamento de doze sons que conhecemos. Ivan Wyschnegradsky (1972, p. 84-87) usava a terminologia “ultra-chromatic” para intervalos menores que o meio tom e “infra-chromatic” para intervalos maiores que o meio tom. As palavras “microtom” e microtonal” surgiram antes de 1912 por Maud MacCarthy Mann a fim de evitar possíveis confusões com a denominação “quarto de tom”, que muitas vezes é utilizada para classificar, além dos intervalos que são, exatamente, metade de um meio tom, todos os intervalos menores que um meio tom (Ellis, 1877, Meyer, 1903).

Segundo Phillip Rehfeldt (2003) os intervalos mais pequenos que o meio-tom já são usados há muito tempo pelas culturas Orientais, tais como na Grécia antiga ou nos cantos medievais. No seu livro, mais concretamente no segundo capítulo, Rehfeldt (1994) aborda a microtonalidade no clarinete como *Monophonic Fingerings* (dedilhações monofónicas) e divide então estas técnicas em *Modificação microtonal da afinação*, *Dedilhações de Cor* e dá-nos uma *lista de dedilhações até ao oitavo de tom*, consoante a sua possibilidade de realização, visto haver notas que são impossíveis de executar no clarinete devido às limitações da construção do instrumento.

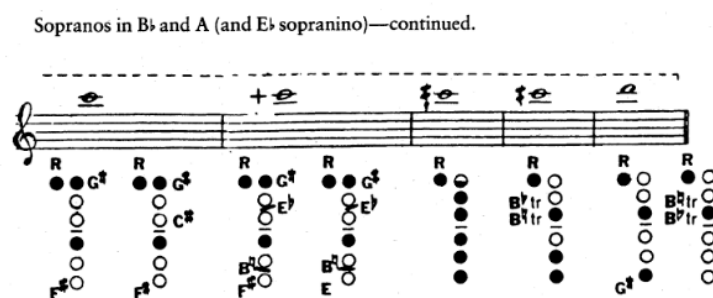


Figura 10 Exemplo de dedilhações de oitavos de tom. Retirado de Rehfeldt (2003, p. 23)

4. A notação de dedilhações para o clarinete

Para a realização do guia para clarinetistas que queiram futuramente tocar alguma das obras abordadas nesta dissertação, utilizarei a notação de dedilhações e respetivos diagramas propostos pelo professor Nuno Pinto na sua tese de doutoramento apresentada à Universidade Católica Portuguesa em 2014.

Como refere Pinto (2014), no ano de 1839, foi apresentado na “Paris Exhibition” o clarinete baseado no trabalho que Theobald Boehm (1794-1881) desenvolveu na flauta, adaptado por Hyacinthe Klosé (1808-1880), clarinetista, e Louis-Auguste Buffet (1789-1864), construtor. O clarinete já referido anteriormente com o *Sistema Boehm* adaptado que ganhou uma medalha nessa exposição. O instrumento foi patenteado em 1844, sendo de referir que Klosé o qual era o professor de então do Conservatório de Paris, entre 1839 e 1868, já tinha publicado um método na editora Alphonse Leduc orientado para o estudo com este clarinete.

O seguinte diagrama demonstra as chaves do clarinete numeradas de 1 a 12 e as chaves A, B e C, devido a fazerem a mesma função das chaves 1,2 e 3, ou seja, permitem tocar as notas mi_2/si_3 , $f\sharp_2/d\acute{o}\#_4$ e $f\acute{a}_2/d\acute{o}_4$, respetivamente. Para além destas, existem mais duas chaves *bis*, *7bis* e *10bis*, que permitem, no registo fundamental, obter as mesmas notas que a 7 e a 10, ou seja, mib_3 e $l\acute{a}_3$, respetivamente.

Esta lógica tem em conta os orifícios tapados pelas chaves, começando de baixo para cima (da campânula até ao barrilete), ou seja, desde a chave nº1 que toca a nota mais grave do clarinete, um mi_2 ($r\acute{e}_2$ de efeito real), até à chave nº12, que por coincidência produz a 12ª da nota fundamental. Excluem-se os orifícios tapados exclusivamente pelos dedos indicadores, médios e anelares das duas mãos e o polegar da mão esquerda.

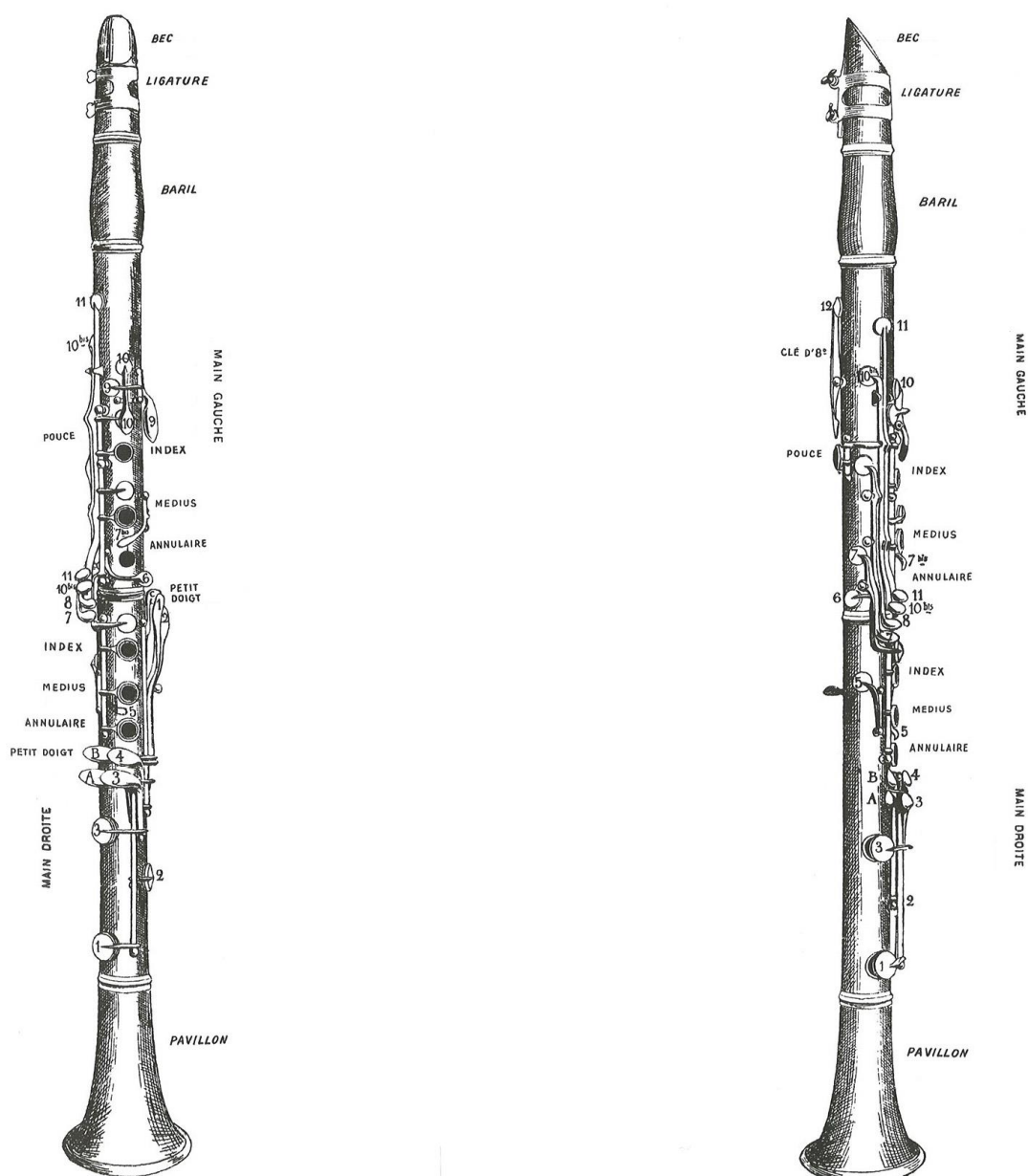


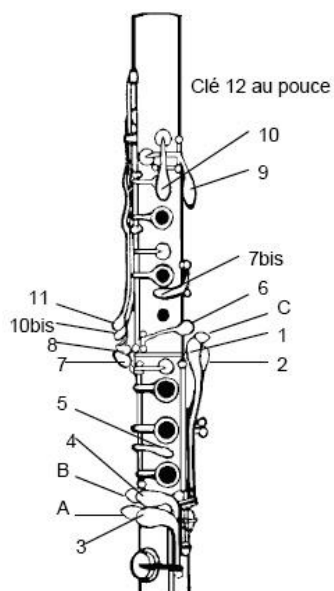
Figura 11 Diagrama apresentado no método de Klosé (1989) adaptado da tese de doutoramento de Nuno Pinto (2014, p. 74)

Número da chave	Nota correspondente (no registo fundamental)
1 / A	Mi 2
2 / B	Fá sustenido 2
3 / C	Fá 2

4 *	Lá bemol 2
5	Si natural 2
6	Dó sustenido 3
7 / 7bis	Mi bemol 3
8	Fá sustenido 3
9	Sol sustenido 3
10 / 10bis	Lá 3
11	Si bemol 3
12	Si bemol 3 (e chave de registo para o intervalo de 12ª)
* Em muitos modelos de clarinetes atuais existe uma chave que duplica a chave nº4 e muitos autores utilizam a letra D para nomear esta chave.	

Tabela 1. Tabela demonstrativa dos números das chaves e respetivas notas. Retirada da tese de doutoramento de Nuno Pinto (2014, p. 75)

Pinto (2014, p. 73-82) refere a existência de outros diagramas como o de Alain Sève (1991), o de Baines (1991), o de Farmer (1982), o de Rehfeldt (1994) e o de Bret Pimentel (2012).



Clarinete Sib (ou La, Mib)

Figura 12 Diagrama proposto por Alain Sève (1991) (a partir do método de Klosé). Adaptado da tese de doutoramento de Nuno Pinto (2014, p.76)

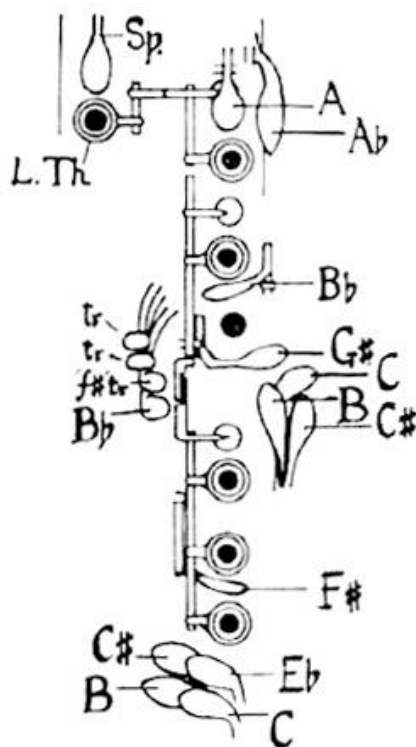


Figura 13 Diagrama proposto por Baines (1991, p. 132). Adaptado da tese de doutoramento de Nuno Pinto (2014, p.77)

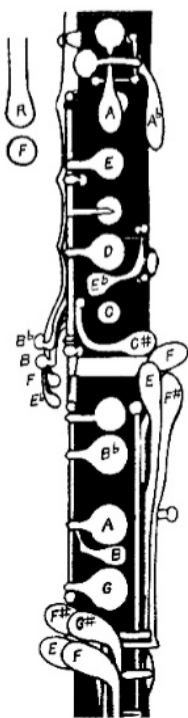


Figura 14 Diagrama proposto por Farmer (1982, p. 14). Adaptado da tese de doutoramento de Nuno Pinto (2014, p.78)

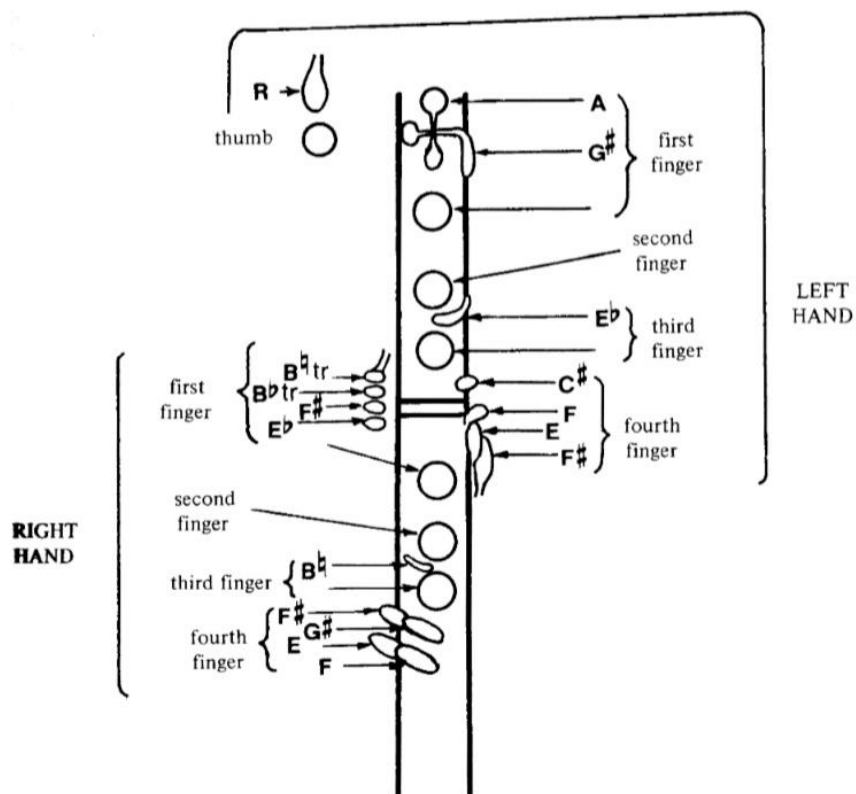


Figura 15 Diagrama proposto por Rehfeldt (1994, p. 23). Adaptado da tese de doutoramento de Nuno Pinto (2014, p.78)

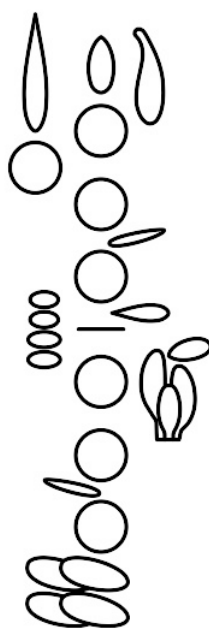


Figura 16 Diagrama proposto por Bret Pimentel (2012). Adaptado da tese de doutoramento de Nuno Pinto (2014, p. 79)

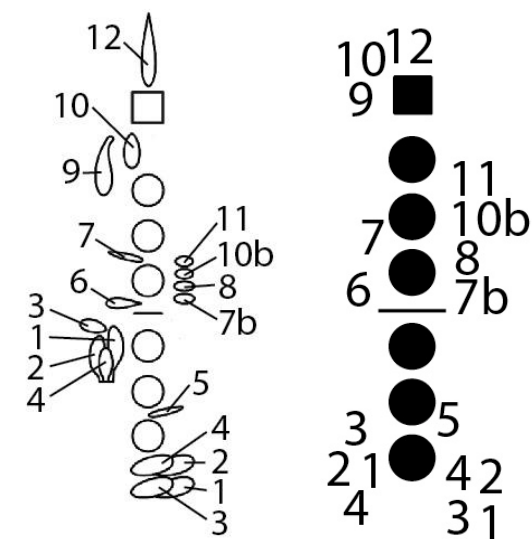
No entanto especifica que estes diagramas podem causar alguns equívocos, podendo ocupar demasiado espaço na partitura e o facto de não estarem disponíveis para facilmente escrever ou aplicar numa partitura a qualquer momento. Nuno Pinto desenvolveu assim um novo sistema de dedilhação prático e eficaz pelos seguintes motivos que enumera:

- 1. Apesar de exigir alguma habituação inicial, ao fim de algum tempo acaba por ser intuitivo visualmente, tal como a própria notação musical;*
- 2. Funciona a partir do ponto de vista do intérprete e não de quem compõe ou olha para o clarinete;*
- 3. A posição dos números das chaves está colocada no local onde estas são utilizadas pelo instrumentista;*
- 4. É prático como ferramenta de trabalho porque ocupa pouco espaço na partitura e pode ser utilizado a qualquer momento;*
- 5. Não permite ambiguidades como quando se dão os nomes de notas às chaves e só se pensa na nota a executar, evitando confusão com os nomes de notas das chaves;*
- 6. Para o polegar é utilizado um quadrado, na vez de uma circunferência, para uma identificação mais imediata.*

Para o desenvolvimento desta nova proposta de dedilhação, Pinto (2014) com toda a sua experiência no âmbito da performance e do conhecimento da música contemporânea, refere que partiu do esquema de numeração de chaves de Klosé. Decidiu adotar a base gráfica do sistema de Pimentel (2012), tendo aplicado duas alterações para chegar ao sistema pretendido. Pinto refere que partindo do esquema de numeração de chaves de Klosé, que se pode ver na figura 16:

- “1. Dei às chaves A, B e C o mesmo número correspondente à chave que duplicam, ou seja, 1, 2 e 3, respetivamente. No caso das chaves 7 bis e 10 bis, mantive esta designação por se tratar de chaves efetivamente diferentes e não duplicados. No entanto, apenas designo a chave 7 bis (ou 7 b) quando aparece em simultâneo com a chave 7;*
- 2. Inverti o modelo gráfico. Normalmente os diagramas são construídos na perspetiva de quem vê o clarinete de frente. A inversão gráfica horizontal permite que o diagrama fique na perspetiva do clarinetista.*

Segue-se o diagrama de dedilhações proposto por Nuno Pinto.



Orifício aberto



Orifício fechado



Orifício semi-fechado



Polegar



Subir afinação (com embocadura)



Baixar afinação (com embocadura ou com a língua na palheta)



Alternar entre duas posições (trilos e bisbigliando)

Figura 17 Diagrama proposto por Nuno Pinto (2014). Adaptado da tese de doutoramento de Nuno Pinto (2014, p. 81)

É com base nesta proposta que todos os diagramas foram construídos e introduzidos nos exemplos que utilizarei à frente, devido às vantagens já descritas, por constituírem, na minha opinião, o sistema mais prático e que o clarinetista que abordo no presente trabalho, Nuno Pinto, utiliza há já alguns anos.

Contextualização

As obras escolhidas para a elaboração deste trabalho foram *Le Bleu Profond*, *Derrière Son Double*, *No Oculto Profuso*, *De part et d'autre* e *Son a ta demeure*.

Segundo Miguel Azguime o seu percurso, enquanto compositor, divide-se em duas fases distintas, como refere na entrevista que podemos consultar no Anexo II:

“Todas as minhas peças que aborda na sua dissertação, tirando o Le Bleu Profond, fazem parte da maneira de fazer e de pensar que fui criando a partir dos meus 40 anos. Começou com o Derrière Son Double, que considero o meu Op. 1 fase 2, e ainda não apareceu a fase 3...”

Portanto, decidi abordar a peça *Le Bleu Profond* para oferecer algum contexto sobre o seu processo composicional numa fase inicial para depois contrastar com a fase seguinte onde escolhi, por motivos óbvios em termos da relevância do papel do clarinete, tanto ao nível das técnicas expansivas como ao nível do processo gerador dessas mesmas obras, as restantes peças nomeadas anteriormente.

Destacam-se três clarinetistas portugueses que muito têm contribuído para o desenvolvimento da criação e da performance de obras para clarinete em Portugal: António Saiote, Nuno Pinto e Victor Pereira.

António Saiote é um marco histórico no âmbito do clarinete em Portugal. O seu trabalho é reconhecido tanto ao nível da interpretação como ao nível da pedagogia do clarinete. Como refere Nuno Pinto (2006, p. 36 e 37), Saiote estudou com Marcos Romão (1917-2000) no Conservatório Nacional de Lisboa e, posteriormente, com Guy Deplus e Jacques Lancelot (entre 1978 e 1980), em França e Gerd Starke (entre 1980 e 1982), na Alemanha e regressou a Portugal em 1982. Em 1991 foi convidado a ser o professor do curso de clarinete na Escola Superior de Música do Porto, onde leciona até aos dias de hoje. É de constatar que fez as primeiras audições em Portugal de obras que há muito faziam parte do repertório do clarinete noutros países, tais como a *Sequenza IXa* de Luciano Berio ou *Prelúdios de Dança* de Witold Lutoslawski e outras obras que estreou como *Oculto* para clarinete baixo solo de Luis de Pablo, *Jardim de*

Belisa de Jorge Peixinho, *Música para o 1º Fausto* de Paulo Brandão, entre muitas outras. Para além da estreia de obras do repertório do clarinete, participou em muitas outras estreias, tanto integrado em agrupamentos como a dirigir, como foi o caso de *Acting-out* (1998) de António Pinho Vargas, estreada pela Orquestra Sinfónica Portuguesa dirigida pelo próprio António Saiote. Nuno Pinto (2006, p.37) afirma que:

“Devido à influência deste músico enquanto intérprete e pedagogo, muitos compositores passaram a escrever regularmente para o clarinete, tanto como instrumento solista como integrado nos mais diversos conjuntos instrumentais. O seu trabalho como pedagogo marcou de forma indelével o ensino do clarinete no nosso país. A quantidade e sobretudo a qualidade dos instrumentistas que com ele trabalharam e continuam a trabalhar é tal que, como se disse antes, poucos são os clarinetistas portugueses em lugares de destaque que não tenham sofrido influência direta de António Saiote.”

Nuno Pinto é professor de clarinete na Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo do Porto sendo artista das marcas Buffet Crampon e D’Addario Woodwinds. Estudou clarinete com Saúl Silva, António Saiote, Michel Arrignon e Alain Damiens, em Portugal e em França. Tem dedicado grande parte do seu trabalho à música de câmara e à música contemporânea, tendo sido membro fundador dos grupos de câmara Camerata Senza Misura, Trivm de Palhetas e Clarinetes Ad Libitum e ainda membro da OrchestrUtopica, do Grupo Música Nova e do Sond’Ar-te Electric Ensemble, para além de tocar em duo com a pianista Elsa Silva. Nuno Pinto participou na estreia de quase duas centenas de obras de sessenta compositores diferentes, e é dedicatário de obras de Paulo Jorge Ferreira, Miguel Azguime, Telmo Marques, Carlos Azevedo, Jorge Portela, Clotilde Rosa, Antonio Fraioli, Sérgio Azevedo, Fernando C. Lapa, Ricardo Ribeiro, Luís Tinoco, Cândido Lima e Virgílio Melo. Gostaria de destacar a estreia da obra *No Oculto Profuso (medidamente a desmesura)* do compositor Miguel Azguime que aconteceu no Instituto Franco-Português a 06/03/2009 e que podemos visualizar [aqui](#). Segundo Cardoso (2014, p. 17,18), Nuno Pinto enquanto membro fundador do *Sond’Ar-te Electric Ensemble* apresentou-se em concerto em cidades como: Berlim, Bilbao, Londres, Paris, Tóquio, Varsóvia, entre outras; estreou também mais de oitenta obras de compositores como: Bruno Gabirro, Cândido Lima, Flo Menezes, Jonathan Harvey, Luís Tinoco, Pedro Amaral ou Philippe Leroux. Participou também, enquanto

clarinetista, na gravação de nove CDs dedicados à música contemporânea portuguesa, três deles com o *Sond'Ar-te Electric Ensemble*.

Victor Pereira é professor de clarinete e música de câmara na Academia de Música de Castelo de Paiva e na Escola Profissional de Música de Espinho. É solista do *Remix Ensemble Casa da Música* desde 2000. Esta formação, dedicada à música contemporânea, já apresentou em estreia absoluta mais de oitenta e cinco obras, possui dez CDs editados com obras de compositores como António Pinho Vargas, Emanuel Nunes, Jorge Peixinho, Miguel Azguime, Nuno Côrte-Real, Pascal Dusapin ou Wolfgang Mitterer.

Victor Pereira realizou as estreias das obras *Coor* para clarinete baixo e tape de Ângela Lopes, *Epiclesis* para clarinete baixo e tape de Virgílio Melo, *Limiar* para clarinete em Si bemol e eletrónica em tempo real de Carlos Caires, *Étude* de Toshio Hosokawa, e em estreia nacional, *Transfiguration* para clarinete em Si bemol e eletrónica em tempo real de Takayuki Rai.

No âmbito da música nova em Portugal podemos destacar compositores como Cândido Lima, Virgílio Melo, Ricardo Ribeiro, Carlos Caires, João Pedro Oliveira, Miguel Azguime, Telmo Marques, Alexandre Delgado, entre outros.

Em termos das obras contemporâneas para clarinete gostaria de destacar as peças que se encontram no CD *“Tempo de Outono”*, interpretadas por Nuno Pinto e Elsa Silva, que são *Hokmah* de João Pedro Oliveira, *Tempo de Outono* de Carlos Azevedo, *Etude I – Sur La Permanence Du Geste* de Pedro Amaral, *Das Margens Da Luz* de Fernando Lapa, *Le Bleu Profond* de Miguel Azguime e *Son A Ta Demeure* de Miguel Azguime e as obras que se encontram no CD *“MO(VI)MENTOS”*, interpretadas por Victor Pereira, que são *Alboque* de Luís Carvalho, *Woody Allen's Thursday* de Jorge Prendas, *A Dança Do Velho Lobo* de Nuno Peixoto de Pinho, *Langará* de Alexandre Delgado, *Alternative Middles* de Daniel Moreira, *Movimento Dúbio* de Paulo Jorge Ferreira e *Três Fragmentos* de António Pinho Vargas.

Para além do disco com piano atrás referido, Nuno Pinto gravou, em 2008, um disco com obras portuguesas para clarinete solo e, em 2009, outro com obras portuguesas para clarinete e eletrónica, onde se inclui *No Oculto Profuso – desmedidamente a desmesura*, de Miguel Azguime, que é alvo de análise neste trabalho.

A música de Miguel Azguime

Segue-se uma lista das obras compostas por Miguel Azguime que contêm clarinete.

Le Bleu Profond	1995-2015	Clarinete e Piano
Parfaire le Bleu (Versão II)	1998	Clarinete, Piano e Eletrónica em Tempo Real
Derrière Son Double	2001	Ensemble e Eletrónica em Tempo Real
Águas Marinhas	2004-2005	Ensemble de 14 instrumentos
Circundante Circunstância dos Círculos	2007	Ensemble, Coro e Eletrónica
Mestre Gato ou o Gato de Botas B	2009	Recitante, Ensemble e Eletrónica em Tempo Real
No Oculto Profuso	2009	Clarinete e Eletrónica em Tempo Real
(ThS)inking Survival Kit	2010	Voz, Percussão, Ensemble Instrumental, Eletrónica e Vídeo
Vinnnszzzinnc	2010	Flauta, Clarinete, Violino, Violoncelo e Piano
De part et d'autre	2010-2011	Ensemble e Eletrónica
Son a ta demeure	2014-2015	Clarinete e Piano
Tra le terre	2015	Ensemble
Trabalho Poético I: árvore	2016	Voz, Ensemble e Eletrónica em Tempo Real

Tabela 2. Lista elaborada a partir do site Mic.pt. Acedido em 12/04/2018

Compositor, poeta, performer, Miguel Azguime nasceu em Lisboa em 1960. É um grande impulsionador da música contemporânea. Fundou o Miso Ensemble em 1985 em conjunto com Paula Azguime, a fundação do Centro de Investigação & informação da Música Portuguesa e a fundação do Sond'Ar-te *Electric Ensemble*.

Azguime relata na entrevista:

“Sobre a fase 1 e esta peça Le Bleu Profond, é completamente diferente, é uma peça que está completamente ligada a um gesto musical do ponto de vista harmónico, não sei porque é que fiz e como é que fiz, apesar de só a ter terminado agora. Comecei a escrevê-la em 1995 e acabei em 2015.”

Para a Paula sempre,
e para a Elsa Silva
e o Nuno Pinto

Le Bleu Profond
1995-2015

Miguel Azguime

The musical score for 'Le Bleu Profond' is presented for Clarinet Bb and Piano. The tempo is marked as 54 bpm. The score begins with a 10-measure rest for the piano part. The clarinet part starts with a series of notes, followed by a 7-measure rest. The piano part then enters with a series of notes, followed by a 6-measure rest. The score continues with various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings like 'f' (forte). The score is divided into measures, with some measures containing complex rhythmic patterns and others featuring longer notes or rests. The piano part includes a 10-measure rest at the beginning.

Figura 18 Excerto inicial da obra Le Bleu Profond. Adaptado da partitura cedida pelo compositor para a elaboração da presente dissertação.

O compositor explica que por motivos do elevado grau de dificuldade da obra esta ficou “no ar à espera de melhores dias”. Podemos perceber através da leitura da entrevista que o compositor possuía, inicialmente, uma escrita musical gestual, com recurso à sobreposição, anexada a uma ideia harmónica e serial, ainda que apenas do ponto de vista das notas. Miguel Azguime descreve a peça *Le Bleu Profond* dizendo que:

“Ouve-se na peça o accelerando e o rallentando sistematicamente, se o piano acelera o clarinete atrasa e vice-versa, portanto, no fundo, estão mais ou menos a fazer a mesma coisa, só que em registos levemente distintos, nem sempre, e encontram-se de vez em quando: “ora agora aceleras tu, ora agora acelero eu” e, no fundo, é isso.”

8

Figura 20 Excerto da obra Le Bleu Profond, representativa do acelerando e rallentando alternado pelo clarinete e o piano. Adaptado da partitura cedida pelo compositor para a elaboração da presente dissertação.

Figura 19 Excerto da obra Le Bleu Profond, representativa do accelerando e rallentando alternado pelo clarinete e o piano. Adaptado da partitura cedida pelo compositor para a elaboração da presente dissertação.

Figura 21 Excerto da obra Le Bleu Profond, representativa de quando o clarinete e o piano se encontram na peça. Adaptado da partitura cedida pelo compositor para a elaboração da presente dissertação.

A fase 2, como classifica o próprio compositor, começou aos seus 40 anos com a obra *Derrière Son Double*. Consiste no desenvolvimento da ideia de um “objeto sonoro”, termo que Pierre Schaeffer⁵ utilizava para a música eletroacústica, mas Azguime prefere chamar configuração morfo-temporal.

“O que é que eu quero dizer com isto? Quero dizer que, no fundo, não é mais do que um som, mas em vez de olhar para o som como uma entidade estática, isto (deixa cair as chaves sobre a mesa) é mais do que um som, são uma data de sons que se desenvolvem no tempo. Se olhares para isto ao “microscópio” (volta a deixar cair as chaves sobre a mesa), agora já foi diferente, tens uma série de acontecimentos que, tal como disse, se desenvolvem no tempo.”

O compositor relata também que, para além disto, a música que escreve é tecnomórfica, ou seja, depende completamente da tecnologia do seu tempo por um lado, porém, antes disso, está completamente dependente do conhecimento científico que este detém sobre o fenómeno sonoro e que afirma todos os músicos terem também de uma forma intuitiva.

“A história dos harmónicos, “que tem barbas”, é de uma intuição genial, tal como a história do pentagrama, a pessoa que o inventou é matematicamente genial, e falando de transposição como maneira de representar os sons, com todos os problemas que o pentagrama tem. Estas peças inserem-se dentro desse contexto.”

No seu processo de composição, Miguel Azguime utiliza uma série de transposições, que a maior parte dos compositores espectrais estrito-senso não utilizam, transposições reais em que o que transpõe são os intervalos reais.

“Trabalho também com andaimes, componho com andaimes, como quem constrói um edifício, mas depois não me obrigo a ir por eles, se me apetecer voar, mando um voo, porque a liberdade é minha, a responsabilidade também e a obra também. Agora, gosto de pôr andaimes, porque senão a casa sai torta, mas depois também não preciso de os deixar lá, há quem deixe, eu não gosto, nem tenho interesse, não me importo em dizer como faço, porque são coisas muito “miudinhas”. ”

⁵ Pierre Henri Marie Schaeffer (1910-1995) foi um compositor e teórico da música Francês que ficou conhecido por ter inventado a música concreta.

Sobre a microtonalidade, Azguime confessa que trabalha com duas ideais distintas. Quando faz especulações e está a tentar perceber e ouvir, não trabalha com quartos de tom, trabalha com oitavos de tom, apesar de ser uma tarefa ainda mais complicada que trabalhar com quartos de tom. A ideia sonora do compositor anexada à corrente da espectralidade acredita que no universo não existe temperamento e que devido a este facto:

“um dia vamos deixar o temperamento e a música vai ser muito mais interessante, o futuro não passará por criar novos temperamentos, visto que a natureza já está destemperada desde sempre.”

Toda esta ideia se deve ao uso de harmónicos naturais e à corrente do Espectralismo⁶.

“Normalmente, se pensares num espectro, em qualquer nota, não existe um universo “temperado” (...) e quando tocas num piano, por exemplo, e achas que ele está verdadeiramente afinado, é porque foi afinado por uma pessoa com ouvidos a sério, com um afinómetro e a isso se chama um piano harmonizado. A Maria João Pires quando se desloca, eu conheço-a bem, desloca-se com um harmonizador, como ela lhe chama. Como sabes, o temperamento é uma contradição, para teres oitavas perfeitas não podes ter quintas nem terceiras, tem de haver um compromisso. Uma pessoa é educada a desviar-se do que é natural, por isso é que, naturalmente, os harmónicos naturais não são temperados. É por isso que soam tão bem, não é só fazer aquela coisa da oitava mais a quinta, é muito mais complicado.”

Explica-nos então que num espectro, e *“dependendo dos instrumentos (ou de qualquer outro som)”* quando falamos das frequências mais agudas desse mesmo som, há uma distorção irreal, ou seja, teoricamente, os harmónicos teóricos que em teoria multiplicam uma determinada frequência por inteiro, não existem na natureza. O som dos instrumentos é representado graficamente através de uma curva exponencial, logo ao 4º, 5º ou 7º harmónico já não conseguimos comparar com os harmónicos ditos teóricos e por isso os instrumentos não são desafinados, simplesmente têm esta ideia intrínseca no seu timbre. Esta é a primeira ideia na qual o compositor se baseia – o facto de os

⁶ O Espectralismo é um estilo musical que nasceu em França na década de sessenta por um grupo de compositores que faziam parte do Ensemble l'Itinéraire (um dos grupos de música contemporânea europeu mais importante). A música espectral baseia-se na descoberta da natureza do timbre e na decomposição espectral do som, em função da percepção do timbre.

instrumentos serem como são e fazer música com base no seu som e capacidades naturais, pondo de parte o conceito de afinação temperada.

A segunda ideia tem a ver com a especulação ao nível dos harmónicos e dos subharmónicos. Azguime fala sobre a existência de cromatismo e até de hipercromatismo, na série de harmónicos de um determinado som, no entanto são frequências que o ouvido humano já não consegue detetar devido a serem frequências demasiado agudas. O 60º, 70º ou 80º harmónicos já não são harmónicos reais e não há nenhum instrumento que possua uma extensão capaz de os alcançar. O compositor utiliza a transposição tanto da especulação dos hipercromatismos como dos subharmónicos que *“são todos os sons diferenciais que aparecem dos batimentos entre determinadas frequências, as resultantes da soma dessas frequências”* para frequências que se encontrem a uma altura audível e relata a presença de microintervalos também no registo grave. Na escrita, dependendo do contexto, põe mais ou menos microintervalos e arredonda-os. Só arredonda microintervalos que estão ou muito longe ou muito próximos do cromatismo, os outros acabam por permanecer cromáticos, porque confessa que na teoria a sua música seria sempre totalmente destemperada. No final de tudo é preciso ter em perspetiva que se está a lidar:

“com uma realidade que são instrumentistas que tocam com instrumentos que estão preparados e que foram desenvolvidos e aperfeiçoados para fazer música cromática, quando não diatónica e, portanto, temos de nos adaptar.

Para finalizar a sua visão sobre microtonalidade o compositor defende a sua perspetiva composicional com uma pequena contextualização histórica. Como me disse na entrevista, que se pode consultar na íntegra no anexo II:

“Agora a questão é esta, e para finalizar sobre a microtonalidade, na história da música, se olharmos para o séc. XIX, quando se vem de Beethoven, passamos pelo romantismo e se chega a Wagner. Wagner à conta das notas de passagem que introduz, que são tantas, acaba por gerar um total cromático, o que faz de Wagner um compositor incrível, do ponto de vista da história da música. Schönberg tentou tirar daí relações e inventou o conceito do dodecafonismo. Mais à frente, já não foi bem ele, dodecafonismo por dodecafonismo, e, visto que no nosso ouvido, nem que seja culturalmente, sempre que repetimos uma nota, definimos que ali está uma determinada tonalidade, porque se tivéssemos no tempo

dos modos se calhar tinha sido diferente. Em certa medida, grande parte da música do séc. XX é uma tentativa de dar resposta ao fim da tonalidade, são essas as consequências (...) A questão da microtonalidade e a questão da ideia de reencontrar a consonância, e a microtonalidade pode aparecer como apenas hipercromatismo, e, portanto, hiperdissonante não é, permite a reintegração da consonância na música, porque permite a fusão dos componentes, e em vez de ouvir um acorde para o qual se foi treinado a ouvir, acordes em que as notas estão todas separadas, ouve-se apenas um som, uma massa que é feita de aglomerados de notas/timbres e os microintervalos em geral. Neste caso, do ponto de vista prático, chamemos-lhe quartos de tom, ajudam a essa sensação da fusão tímbrica e da fusão sonora. Isto vem muito da experiência eletroacústica, mas a mim, o que me interessa, mais do que os sons eletrónicos, é apropriar-me desse conhecimento, dessa aquisição e fazer música instrumental, mas que soe muitas vezes a eletrónica, e a razão principal tem a ver com a introdução de quartos de tom.

As técnicas expansivas para o clarinete na música de Azguime

De modo a compreender e complementar o presente trabalho sobre as técnicas expansivas para o clarinete na música de Miguel Azguime, procedi à realização de duas entrevistas, uma ao próprio compositor e outra ao clarinetista Nuno Pinto. A metodologia escolhida foi baseada na análise qualitativa dos dados que estão sustentados na pesquisa e análise da literatura do presente trabalho. A estrutura das entrevistas é constituída por perguntas abertas, previamente pensadas com conhecimento sobre os entrevistados e dos assuntos relevantes a abordar sobre a temática da qual este trabalho aborda. Ambas as entrevistas estão disponíveis na íntegra nos anexos II e III, respetivamente.

A música de Miguel Azguime (como o compositor gosta de chamar “música de invenção e pesquisa”), é fruto de toda a sua vivência. Falamos de uma pessoa que viajou pelo mundo sempre à procura de si e que, apesar de tudo, continua essa mesma procura. Um ser humano com ideais fantásticos, uma fonte de sabedoria e com uma capacidade intelectual crítica bem à frente de seu tempo. Azguime relata na entrevista que, apesar do seu sonho de criança ser tornar-se um artista e poeta, pouco a pouco com a sua experiência na área da música e, apesar de se ter tornado um percussionista,

o seu foco principal já era o de ser um compositor. Como compositor, Azguime descreve a sua música como sendo:

“(...) completamente dependente da tecnologia do meu tempo por um lado, mas, antes disso, está completamente dependente de um conhecimento científico que tenho do fenómeno sonoro e que todos os músicos têm de uma forma intuitiva.”

No processo de pesquisa e criação relativo às técnicas expansivas, Miguel Azguime estabelece contato direto com o clarinetista Nuno Pinto. Geralmente, o compositor apresenta a partitura da peça nova ao clarinetista e pergunta se as técnicas são exequíveis, se têm de alterar alguma coisa ou se o clarinetista tem uma ideia sonora da qual o compositor não está a par. Este processo pode passar até pela mudança de outros fatores, como a articulação adjacente à técnica ou imediatamente antes e após, a própria dinâmica da passagem, se esta é rápida e se tem de, eventualmente, mudar o ritmo ou a pulsação para que se torne então exequível, ou até pela mudança de uma dedilhação de quarto de tom por uma nota do sistema temperado, pela impossibilidade da execução da nota no decorrer de uma passagem técnica (o que está diretamente relacionado com a dedilhação da nota anterior e da nota posterior). Já Nuno Pinto refere três situações recorrentes fruto desta colaboração: a realização de técnicas expansivas que são possíveis, exigindo um trabalho de adaptação à técnica instrumental e à linguagem; as que são possíveis com pequenas alterações de notas ou mesmo oitavas; e, menos frequente, as que são mesmo impossíveis e é necessário reformular a partitura. O compositor refere que apesar de tudo isto, está a lidar com um clarinetista virtuoso, um excelente performer, na minha opinião dos melhores clarinetistas do mundo no que toca a técnicas expansivas e música nova, e que não tem de mudar muito o material que compõe. Azguime deixa bem claro que o facto de poder trabalhar sempre com o mesmo clarinetista é uma mais valia, porque as peças, e por consequência as técnicas nelas contidas, ganham outra maturidade e, no final, torna-se possível a exploração tanto ao nível técnico como do ponto de vista da musicalidade destas novas técnicas. Nuno Pinto descreve na sua entrevista (que encontramos no anexo III) exemplos dessa colaboração, nomeadamente quando existem técnicas novas ou quando existe muito a utilização de microtonalidade:

“Estou agora a lembrar-me de uma peça que fizemos há pouco tempo que se chama De part et d'autre, que tem muitos quartos de tom e o Miguel, basicamente, o que pretendia era um movimento. Contudo, a forma como esse movimento estava escrito, na primeira versão era

impraticável e, facilmente, com a mudança de duas ou três notas, a meio desse percurso, se conseguiu que o movimento não fosse prejudicado e tecnicamente ficou muito mais simples, ou seja, deixou de ser de execução quase impossível para ser, não digo fácil, mas de execução razoável, que se faz.”

No contexto musical da utilização destas novas abordagens sonoras Miguel Azguime defende que a utilização das técnicas expansivas e a música nova, em geral, não é apenas uma invenção complexa sem sentido, é a invenção de coisas novas que nos faz crescer. Justifica também que este processo de utilização das novas técnicas pode ser praticável, do ponto de vista do instrumento, ou não. Apresenta três razões para explicar esta ideia:

“Se o instrumento não tiver a capacidade para evoluir nem tiver, por um lado, o enquadramento cultural para o suportar, e não tiver a validação artística de quem escreva para ele, desaparece. O Arpeggione desapareceu, a Teorba, ninguém vai tocar Teorba. Há agora pessoas a tentar recuperar, mas são instrumentos que perderam completamente o porquê, por uma destas três razões.”

Ou o instrumento possui uma data de novas possibilidades e abordagens como explica:

“Quando se ouve um CD com um paradigma de som, de gravação, que não corresponde à realidade, damos conta que é uma música produzida e processada, mas nós habituamo-nos a isso e é disso que gostamos. Quando se ouve amplificado, e não estou a dizer que amplificado é bom, (amplificado é pior do que não amplificado) mas traz uma série de possibilidades que o não amplificado não traz, portanto, são outras possibilidades, e há mais. Por exemplo, os multifónicos no clarinete, o clarinete tem de se adaptar, e que bem que se adapta (é um dos instrumentos de eleição para os multifónicos e é extraordinário o que se pode fazer, é um mundo imenso de descoberta).”

Ainda assim, a ideia sonora de alguns instrumentos, que acabaram por desaparecer fisicamente, foi conservada numa representação digital através de Software.

O compositor relata que muita da música nova só existe graças à eletrónica, pela amplificação, pela tecnologia e pela liberdade sonora que por vezes um instrumento musical não permite.

Segundo Nuno Pinto os principais desafios na execução das técnicas expansivas dependem diretamente do tipo dessas mesmas técnicas. Relata que por causa da formação de um clarinetista ser primordialmente clássica e de adquirir conhecimentos instrumentais próprios da época clássica, nomeadamente, ao nível de notas, som, som no estado puro, ou no seu estado “normal”, dinâmicas, esta acaba por se tornar, por vezes, demasiado vincada na maneira de tocar do clarinetista, pouco moldável. O principal desafio é tornar a execução das técnicas expansivas natural e levar, por consequentemente, essa naturalidade ao contexto musical. O intérprete confessa que por vezes se torna complicado, porque depende da ideia do compositor, depende de como a obra está feita e se esta tem uma boa ideia como base.

“Tirar-nos daí é tirar-nos de uma zona de conforto muito grande, com uma década ou duas de treino especializado para fazer isso. E não é só o clarinete, há muitos outros instrumentos assim. Portanto, no fundo, para mim, o principal desafio enquanto clarinetista é eu conseguir sentir-me à vontade “fora de casa”. Estamos sempre “fora de casa.”

“Enquanto clarinetista, sentir-me confortável nessa zona, que é de desconforto à partida, que é pouco natural porque não temos educação de base para o fazer, é algo que requer algum trabalho, predisposição e esforço.”

Em termos da utilização destas novas abordagens sonoras para a contribuição ao conteúdo expressivo da música Pinto dá-nos um exemplo precioso de como trabalhar e interpretar uma sonata de Brahms, em comparação à música nova, definindo musicalidade.

“É como trabalhar uma interpretação de uma sonata de Brahms, em que se descobre que, num determinado ponto, temos uma frase que precisa de mais espaço ou que precisamos de um pouco de silêncio antes de recomeçar uma nova frase. Às vezes só percebemos isto passados 10 anos de tocar a mesma sonata e de a ouvir, além de haver sempre aquele momento em que nos apetece fazer determinado tipo de coisas. Com as técnicas expansivas acontece exatamente a mesma coisa que é conseguirmos enquadrar, seja um multifónico, um staccato, um slap ou um quarto de tom, num contexto musical, e fazer com que

isso seja a estética e não apenas parte de uma técnica, basicamente é isso.”

No que diz respeito à rotina de preparação, fontes de pesquisa e método de estudo para a performance das técnicas expansivas o intérprete Nuno Pinto diz que, nos dias de hoje, com toda a experiência que possui, tenta descobrir por ele próprio a melhor maneira de execução das técnicas, caso sejam novas, desconhecidas por ele ou que sejam difíceis de executar. Quando se fala de multifônicos, por exemplo, embora tente descobrir sozinho (e relata conseguir, muitas vezes) tem algumas referências, como o livro de Rehfeldt (2003) ou a sebenta de Alain Sève (1991) referidos anteriormente nesta dissertação, entre outros.

“(...) há um ou dois sites na internet, que têm multifônicos e apresentam o resultado final, porque, às vezes, para o mesmo multifônico, tens uma posição ou nenhuma, e, outras vezes, tens cinco ou seis e, pode acontecer, eu não estar a descobrir uma posição certa e que funcione naquele caso. Depois de tentar descobrir sozinho, vou sempre tentar ver se há mais qualquer coisa, se há alguma posição mais fácil. Em relação a alguma coisa que eu não conheça, posso tentar ouvir obras do mesmo compositor, ou tentar perceber se há outras fontes que falem sobre isso.”

Nuno Pinto, na qualidade de intérprete de música contemporânea, defende que a música de Miguel Azguime é uma mais valia para a descoberta de novas sonoridades em termos do clarinete.

“É por tudo isto que não me atrevo a falar da música do Miguel no âmbito da música contemporânea, mas em relação ao clarinete, ele às vezes consegue abrir uma porta ou uma janela para um determinado tipo de som que não se estaria à espera, nem eu, nem ele, porque uma coisa é imaginar e outra coisa é o som.”

No Oculto Profuso

Na obra *No Oculto Profuso*, o ponto de partida do processo gerador compositivo é o próprio clarinete, é um espectro sobre ré defeituoso/incompleto. O compositor relatou que, devido ao facto de o clarinete só ter os harmónicos ímpares, isso condiciona a peça, a maior parte dos espectros, as harmonias e os desenvolvimentos melódico-harmónicos ou tímbricos.

“No timbre incluímos a melodia, a harmonia e o ritmo, porque antes o timbre era aquele parâmetro que não era nada, era o que não era parâmetro, e visto de outra maneira, à luz do conhecimento que se tem hoje do fenómeno sonoro, que não se tinha sequer há 40 anos, no fundo, o timbre engloba isso tudo, porque, de facto, quando a frequência é muito lenta estamos no ritmo, quando é muito rápida, deixa-se de ouvir o ritmo e passasse à frequência que se ouve com uma altura definida. Essa altura tem propriedades espectrais que fazem com que essa frequência/nota carregue uma harmonia. Não há nenhuma nota, a não ser uma onda sinusoidal no mundo real, instrumental ou não instrumental, que não tenha uma harmonia lá dentro. Isto tem uma harmonia (chaves a cair sobre a mesa) com uma série de frequências. No caso desta obra para clarinete e eletrónica, parti do próprio clarinete...”

Podemos aprofundar o conhecimento sobre a obra *No Oculto Profuso* e a interação compositor/intérprete na tese de doutoramento de Nuno Pinto (2014, pp.194 a 217) e também no seu artigo *A propósito de um disco* (Pinto, 2011, pp.34, 42 a 64).

Na obra *No Oculto Profuso*, os multifónicos do compasso 1 e do compasso 8 são de dedilhação convencional como abordo anteriormente no presente trabalho. São produzidos através da posição fundamental, neste caso sobre a nota mais grave do clarinete (Mi índice 2).

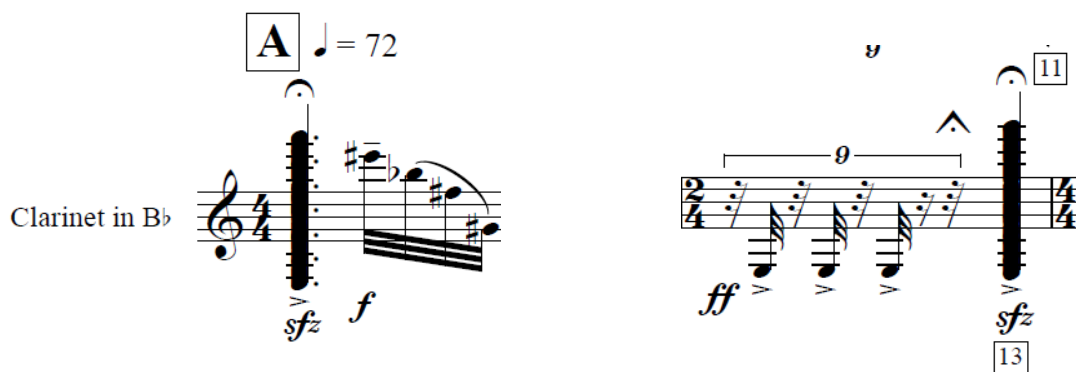
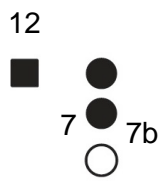


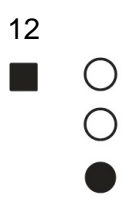
Figura 22 Exemplo de uma passagem que contém multifônicos da obra *No Oculto Profuso*. Adaptado da partitura cedida pelo compositor para a elaboração da presente dissertação

Para a passagem microtonal que aparece no compasso nº3 e 4 a sugestão de dedilhação é:

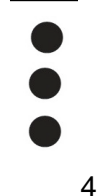
Lá# 4 ¼ tom alto:



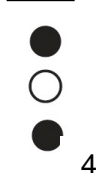
Si 4 ¼ tom alto:



Dó 5 ¼ tom alto:



Dó# 5 ¼ tom alto:



Para a passagem microtonal que aparece no compasso nº 17 e 18 a sugestão de dedilhação é:

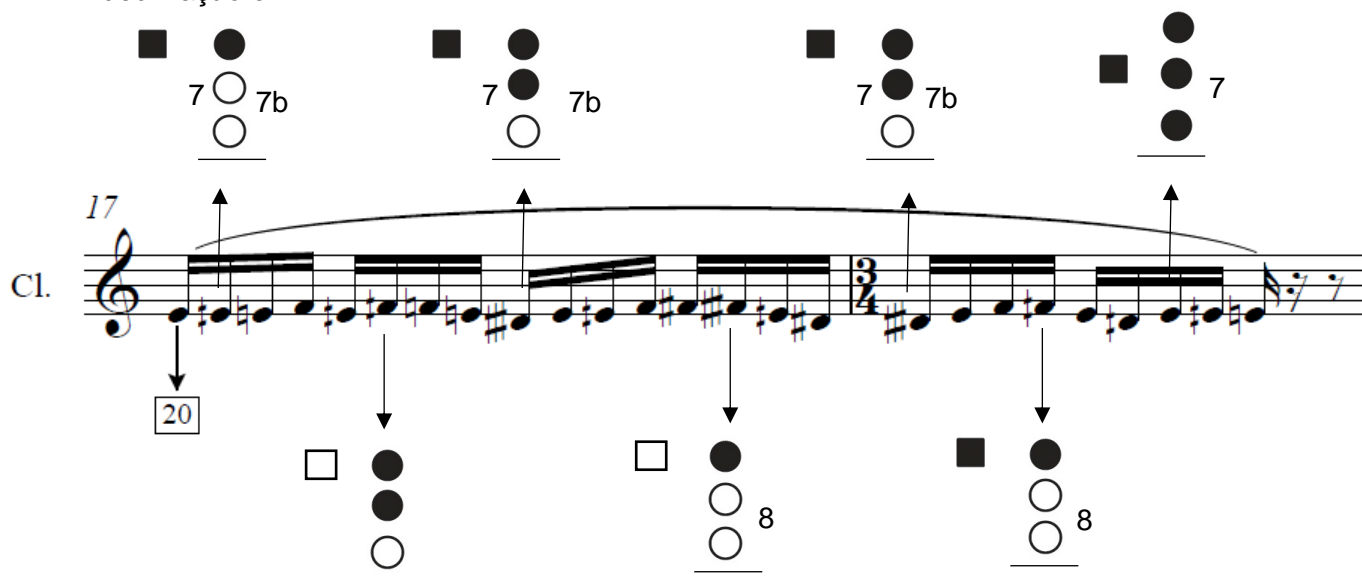


Figura 23 Exemplo de uma passagem que contém microtonalidade da obra *No Oculto Profuso*. Adaptado da partitura cedida pelo compositor para a elaboração da presente dissertação

Para a passagem microtonal e *bisbigliando* que aparecem na Secção G no compasso nº 89 até ao compasso 99 a sugestão de dedilhação segundo Pinto (2014, p.214) é:

G molto lento, tempo libero

détimbré

12 ●
■ ●
○
○ 5

12 ●
■ ●
○
○ 6

12 ●
■ ●
○
○ 6

bisbigliando (timbre variations)

12 ●
■ ●
○
○ +3

12 ●
■ ●
○
○

89

gliss.

gliss.

gliss.

always very soft attacks

gliss.

ppp

3

3

3

ppppp

91

gliss.

gliss.

gliss.

pp

3

3

12 ●
■ ●
○
○ 1 4

94

bisbigliando

with key 1

ppp

3

3

3

96

3

3

12 ●
■ ●
○
○ 7b 7

12 ●
■ ●
○
○ 7

98

gliss.

ppppp

3

3

3

3

Figura 24 Imagem adaptada de Pinto (2014, p. 214).

Para a passagem microtonal e *bisbigliando* que aparecem na Secção G no compasso nº 100 até ao compasso 110 a sugestão de dedilhação segundo Pinto (2014, p.215) é:

8

8

Cl.

100

gliss.

ppp

105

ppppp

ppp

109

mf

H

43

Figura 25 Imagem adaptada de Pinto (2014, p.215).

Como relata Pinto (2014) na secção K houve uma mudança ao nível do aspeto gráfico. *A voz está transposta na versão final, de modo a que o clarinetista possa pensar as duas partes em sib exclusivamente* (Pinto 2014, p.215 e 216).

O clarinetista está simultaneamente a tocar e a cantar em Sib, não tendo de transpor a parte da voz uma 2ª maior acima, como acontecia na 1ª versão.

“Para o intérprete, tal pode tornar-se muito confuso e por isso pedi a Miguel Azguime que transpusesse também a parte da voz, como se se tratasse de um 2º clarinete.” (Pinto 2014, p. 215).

Segundo Pinto (2014, p.215 e 216) a utilização simultânea da voz e do clarinete possui algumas limitações a nível do registo da voz, ou seja, a tocar e a cantar simultaneamente Nuno Pinto explica que devido a não produzir a pressão de ar que produziria normalmente sem estar a tocar clarinete, o seu alcance de voz diminui substancialmente, daí as alterações das notas na partitura em comparação com a versão 1. O compositor tentou incluir também um âmbito que fosse possível executar

por um maior número de pessoas, evitando notas demasiado agudas e demasiado graves. Pinto relata também que, para além disto, a técnica tem limitações a nível da respiração e da afinação. Por fim, Pinto constata que a utilização de um tempo tão lento (semínima=30) também foi alvo de discussão e de acordo entre o intérprete e o compositor.

Em conversa com o intérprete este sugeriu para efeitos de estudo da passagem da secção K o estudo separado da voz, estudar os intervallos e decorá-los auditivamente, e depois a consecutiva junção com o som do clarinete.

137 $\text{♩} = 30$

Fx.

Cl.

mf

Voice

141

Fx.

Cl.

Voice

Figura 26 Imagem da versão 1. Adaptado de Pinto (2014, p. 216).

The image displays a musical score for two instruments: Clarinet (Cl.) and Fagot (Fx.). The score is divided into two systems, measures 158-161 and 162.

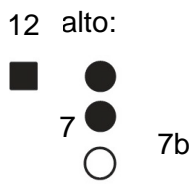
System 1 (Measures 158-161):

- Cl. (Clarinet):** The top staff is in 4/4 time. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first measure is marked with a box containing the number 47 and the dynamic *mf*. The melody consists of quarter notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6, A6, B6, C7, D7, E7, F#7, G7, A7, B7, C8, D8, E8, F#8, G8, A8, B8, C9, D9, E9, F#9, G9, A9, B9, C10, D10, E10, F#10, G10, A10, B10, C11, D11, E11, F#11, G11, A11, B11, C12, D12, E12, F#12, G12, A12, B12, C13, D13, E13, F#13, G13, A13, B13, C14, D14, E14, F#14, G14, A14, B14, C15, D15, E15, F#15, G15, A15, B15, C16, D16, E16, F#16, G16, A16, B16, C17, D17, E17, F#17, G17, A17, B17, C18, D18, E18, F#18, G18, A18, B18, C19, D19, E19, F#19, G19, A19, B19, C20, D20, E20, F#20, G20, A20, B20, C21, D21, E21, F#21, G21, A21, B21, C22, D22, E22, F#22, G22, A22, B22, C23, D23, E23, F#23, G23, A23, B23, C24, D24, E24, F#24, G24, A24, B24, C25, D25, E25, F#25, G25, A25, B25, C26, D26, E26, F#26, G26, A26, B26, C27, D27, E27, F#27, G27, A27, B27, C28, D28, E28, F#28, G28, A28, B28, C29, D29, E29, F#29, G29, A29, B29, C30, D30, E30, F#30, G30, A30, B30, C31, D31, E31, F#31, G31, A31, B31, C32, D32, E32, F#32, G32, A32, B32, C33, D33, E33, F#33, G33, A33, B33, C34, D34, E34, F#34, G34, A34, B34, C35, D35, E35, F#35, G35, A35, B35, C36, D36, E36, F#36, G36, A36, B36, C37, D37, E37, F#37, G37, A37, B37, C38, D38, E38, F#38, G38, A38, B38, C39, D39, E39, F#39, G39, A39, B39, C40, D40, E40, F#40, G40, A40, B40, C41, D41, E41, F#41, G41, A41, B41, C42, D42, E42, F#42, G42, A42, B42, C43, D43, E43, F#43, G43, A43, B43, C44, D44, E44, F#44, G44, A44, B44, C45, D45, E45, F#45, G45, A45, B45, C46, D46, E46, F#46, G46, A46, B46, C47, D47, E47, F#47, G47, A47, B47, C48, D48, E48, F#48, G48, A48, B48, C49, D49, E49, F#49, G49, A49, B49, C50, D50, E50, F#50, G50, A50, B50, C51, D51, E51, F#51, G51, A51, B51, C52, D52, E52, F#52, G52, A52, B52, C53, D53, E53, F#53, G53, A53, B53, C54, D54, E54, F#54, G54, A54, B54, C55, D55, E55, F#55, G55, A55, B55, C56, D56, E56, F#56, G56, A56, B56, C57, D57, E57, F#57, G57, A57, B57, C58, D58, E58, F#58, G58, A58, B58, C59, D59, E59, F#59, G59, A59, B59, C60, D60, E60, F#60, G60, A60, B60, C61, D61, E61, F#61, G61, A61, B61, C62, D62, E62, F#62, G62, A62, B62, C63, D63, E63, F#63, G63, A63, B63, C64, D64, E64, F#64, G64, A64, B64, C65, D65, E65, F#65, G65, A65, B65, C66, D66, E66, F#66, G66, A66, B66, C67, D67, E67, F#67, G67, A67, B67, C68, D68, E68, F#68, G68, A68, B68, C69, D69, E69, F#69, G69, A69, B69, C70, D70, E70, F#70, G70, A70, B70, C71, D71, E71, F#71, G71, A71, B71, C72, D72, E72, F#72, G72, A72, B72, C73, D73, E73, F#73, G73, A73, B73, C74, D74, E74, F#74, G74, A74, B74, C75, D75, E75, F#75, G75, A75, B75, C76, D76, E76, F#76, G76, A76, B76, C77, D77, E77, F#77, G77, A77, B77, C78, D78, E78, F#78, G78, A78, B78, C79, D79, E79, F#79, G79, A79, B79, C80, D80, E80, F#80, G80, A80, B80, C81, D81, E81, F#81, G81, A81, B81, C82, D82, E82, F#82, G82, A82, B82, C83, D83, E83, F#83, G83, A83, B83, C84, D84, E84, F#84, G84, A84, B84, C85, D85, E85, F#85, G85, A85, B85, C86, D86, E86, F#86, G86, A86, B86, C87, D87, E87, F#87, G87, A87, B87, C88, D88, E88, F#88, G88, A88, B88, C89, D89, E89, F#89, G89, A89, B89, C90, D90, E90, F#90, G90, A90, B90, C91, D91, E91, F#91, G91, A91, B91, C92, D92, E92, F#92, G92, A92, B92, C93, D93, E93, F#93, G93, A93, B93, C94, D94, E94, F#94, G94, A94, B94, C95, D95, E95, F#95, G95, A95, B95, C96, D96, E96, F#96, G96, A96, B96, C97, D97, E97, F#97, G97, A97, B97, C98, D98, E98, F#98, G98, A98, B98, C99, D99, E99, F#99, G99, A99, B99, C100, D100, E100, F#100, G100, A100, B100, C101, D101, E101, F#101, G101, A101, B101, C102, D102, E102, F#102, G102, A102, B102, C103, D103, E103, F#103, G103, A103, B103, C104, D104, E104, F#104, G104, A104, B104, C105, D105, E105, F#105, G105, A105, B105, C106, D106, E106, F#106, G106, A106, B106, C107, D107, E107, F#107, G107, A107, B107, C108, D108, E108, F#108, G108, A108, B108, C109, D109, E109, F#109, G109, A109, B109, C110, D110, E110, F#110, G110, A110, B110, C111, D111, E111, F#111, G111, A111, B111, C112, D112, E112, F#112, G112, A112, B112, C113, D113, E113, F#113, G113, A113, B113, C114, D114, E114, F#114, G114, A114, B114, C115, D115, E115, F#115, G115, A115, B115, C116, D116, E116, F#116, G116, A116, B116, C117, D117, E117, F#117, G117, A117, B117, C118, D118, E118, F#118, G118, A118, B118, C119, D119, E119, F#119, G119, A119, B119, C120, D120, E120, F#120, G120, A120, B120, C121, D121, E121, F#121, G121, A121, B121, C122, D122, E122, F#122, G122, A122, B122, C123, D123, E123, F#123, G123, A123, B123, C124, D124, E124, F#124, G124, A124, B124, C125, D125, E125, F#125, G125, A125, B125, C126, D126, E126, F#126, G126, A126, B126, C127, D127, E127, F#127, G127, A127, B127, C128, D128, E128, F#128, G128, A128, B128, C129, D129, E129, F#129, G129, A129, B129, C130, D130, E130, F#130, G130, A130, B130, C131, D131, E131, F#131, G131, A131, B131, C132, D132, E132, F#132, G132, A132, B132, C133, D133, E133, F#133, G133, A133, B133, C134, D134, E134, F#134, G134, A134, B134, C135, D135, E135, F#135, G135, A135, B135, C136, D136, E136, F#136, G136, A136, B136, C137, D137, E137, F#137, G137, A137, B137, C138, D138, E138, F#138, G138, A138, B138, C139, D139, E139, F#139, G139, A139, B139, C140, D140, E140, F#140, G140, A140, B140, C141, D141, E141, F#141, G141, A141, B141, C142, D142, E142, F#142, G142, A142, B142, C143, D143, E143, F#143, G143, A143, B143, C144, D144, E144, F#144, G144, A144, B144, C145, D145, E145, F#145, G145, A145, B145, C146, D146, E146, F#146, G146, A146, B146, C147, D147, E147, F#147, G147, A147, B147, C148, D148, E148, F#148, G148, A148, B148, C149, D149, E149, F#149, G149, A149, B149, C150, D150, E150, F#150, G150, A150, B150, C151, D151, E151, F#151, G151, A151, B151, C152, D152, E152, F#152, G152, A152, B152, C153, D153, E153, F#153, G153, A153, B153, C154, D154, E154, F#154, G154, A154, B154, C155, D155, E155, F#155, G155, A155, B155, C156, D156, E156, F#156, G156, A156, B156, C157, D157, E157, F#157, G157, A157, B157, C158, D158, E158, F#158, G158, A158, B158, C159, D159, E159, F#159, G159, A159, B159, C160, D160, E160, F#160, G160, A160, B160, C161, D161, E161, F#161, G161, A161, B161, C162, D162, E162, F#162, G162, A162, B162, C163, D163, E163, F#163, G163, A163, B163, C164, D164, E164, F#164, G164, A164, B164, C165, D165, E165, F#165, G165, A165, B165, C166, D166, E166, F#166, G166, A166, B166, C167, D167, E167, F#167, G167, A167, B167, C168, D168, E168, F#168, G168, A168, B168, C169, D169, E169, F#169, G169, A169, B169, C170, D170, E170, F#170, G170, A170, B170, C171, D171, E171, F#171, G171, A171, B171, C172, D172, E172, F#172, G172, A172, B172, C173, D173, E173, F#173, G173, A173, B173, C174, D174, E174, F#174, G174, A174, B174, C175, D175, E175, F#175, G175, A175, B175, C176, D176, E176, F#176, G176, A176, B176, C177, D177, E177, F#177, G177, A177, B177, C178, D178, E178, F#178, G178, A178, B178, C179, D179, E179, F#179, G179, A179, B179, C180, D180, E180, F#180, G180, A180, B180, C181, D181, E181, F#181, G181, A181, B181, C182, D182, E182, F#182, G182, A182, B182, C183, D183, E183, F#183, G183, A183, B183, C184, D184, E184, F#184, G184, A184, B184, C185, D185, E185, F#185, G185, A185, B185, C186, D186, E186, F#186, G186, A186, B186, C187, D187, E187, F#187, G187, A187, B187, C188, D188, E188, F#188, G188, A188, B188, C189, D189, E189, F#189, G189, A189, B189, C190, D190, E190, F#190, G190, A190, B190, C191, D191, E191, F#191, G191, A191, B191, C192, D192, E192, F#192, G192, A192, B192, C193, D193, E193, F#193, G193, A193, B193, C194, D194, E194, F#194, G194, A194, B194, C195, D195, E195, F#195, G195, A195, B195, C196, D196, E196, F#196, G196, A196, B196, C197, D197, E197, F#197, G197, A197, B197, C198, D198, E198, F#198, G198, A198, B198, C199, D199, E199, F#199, G199, A199, B199, C200, D200, E200, F#200, G200, A200, B200, C201, D201, E201, F#201, G201, A201, B201, C202, D202, E202, F#202, G202, A202, B202, C203, D203, E203, F#203, G203, A203, B203, C204, D204, E204, F#204, G204, A204, B204, C205, D205, E205, F#205, G205, A205, B205, C206, D206, E206, F#206, G206, A206, B206, C207, D207, E207, F#207, G207, A207, B207, C208, D208, E208, F#208, G208, A208, B208, C209, D209, E209, F#209, G209, A209, B209, C210, D210, E210, F#210, G210, A210, B210, C211, D211, E211, F#211, G211, A211, B211, C212, D212, E212, F#212, G212, A212, B212, C213, D213, E213, F#213, G213, A213, B213, C214, D214, E214, F#214, G214, A214, B214, C215, D215, E215, F#215, G215, A215, B215, C216, D216, E216, F#216, G216, A216, B216, C217, D217, E217, F#217, G217, A217, B217, C218, D218, E218, F#218, G218, A218, B218, C219, D219, E219, F#219, G219, A219, B219, C220, D220, E220, F#220, G220, A220, B220, C221, D221, E221, F#221, G221, A221, B221, C222, D222, E222, F#222, G222, A222, B222, C223, D223, E223, F#223, G223, A223, B223, C224, D224, E224, F#224, G224, A224, B224, C225, D225, E225, F#225, G225, A225, B225, C226, D226, E226, F#226, G226, A226, B226, C227, D227, E227, F#227, G227, A227, B227, C228, D228, E228, F#228, G228, A228, B228, C229, D229, E229, F#229, G229, A229, B229, C230, D230, E230, F#230, G230, A230, B230, C231, D231, E231, F#231, G231, A231, B231, C232, D232, E232, F#232, G232, A232, B232, C233, D233, E233, F#233, G233, A233, B233, C234, D234, E234, F#234, G234, A234, B234, C235, D235, E235, F#235, G235, A235, B235, C236, D236, E236, F#236, G236, A236, B236, C237, D237, E237, F#237, G237, A237, B237, C238, D238, E238, F#238, G238, A238, B238, C239, D239, E239, F#239, G239, A239, B239, C240, D240, E240, F#240, G240, A240, B240, C241, D241, E241, F#241, G241, A241, B241, C242, D242, E242, F#242, G242, A242, B242, C243, D243, E243, F#243, G243, A243, B243, C244, D244, E244, F#244, G244, A244, B244, C245, D245, E245, F#245, G245, A245, B245, C246, D246, E246, F#246, G246, A246, B246, C247, D247, E247, F#247, G247, A247, B247, C248, D248, E248, F#248, G248, A248, B248, C249, D249, E249, F#249, G249, A249, B249, C250, D250, E250, F#250, G250, A250, B250, C251, D251, E251, F#251, G251, A251, B251, C252, D252, E252, F#252, G252, A252, B252, C253, D253, E253, F#253, G253, A253, B253, C254, D254, E254, F#254, G254, A254, B254, C255, D255, E255, F#255, G255, A255, B255, C256, D256, E256, F#256, G256, A256, B256, C257, D257, E257, F#257, G257, A257, B257, C258, D258, E258, F#258, G258, A258, B258, C259, D259, E259, F#259, G259, A259, B259, C260, D260, E260, F#260, G260, A260, B260, C261, D261, E261, F#261, G261, A261, B261, C262, D262, E262, F#262, G262, A262, B262, C263, D263, E263, F#263, G263, A263, B263, C264, D264, E264, F#264, G264, A264, B264, C265, D265, E265, F#265, G265, A265, B265, C266, D266, E266, F#266, G266, A266, B266, C267, D267, E267, F#267, G267, A267, B267, C268, D268, E268, F#268, G268, A268, B268, C269, D269, E269, F#269, G269, A269, B269, C270, D270, E270, F#270, G270, A270, B270, C271, D271, E271, F#271, G271, A271, B271, C272, D272, E272, F#272, G272, A272, B272, C273, D273, E273, F#273, G273, A273, B273, C274, D274, E274, F#274, G274, A274, B274, C275, D275, E275, F#275, G275, A275, B275, C276, D276, E276, F#276, G276, A276, B276, C277, D277, E277, F#277, G277, A277, B277, C278, D278, E278, F#278, G278, A278, B278, C279, D279, E279, F#279, G279, A279, B279, C280, D280, E280, F#280, G280, A280, B280, C281, D281, E281, F#281, G281, A281, B281, C282, D282, E282, F#282, G282, A282, B282, C283, D283, E283, F#283, G283, A283, B283, C284, D284, E284, F#284, G284, A284, B284, C285, D285, E285, F#285, G285, A285, B285, C286, D286, E286, F#286, G286, A286, B286, C287, D287, E287, F#287, G287, A287, B287, C288, D288, E288, F#288, G288, A288, B288, C289, D289, E289, F#289, G289, A289, B289, C290, D290, E290, F#290, G290, A290, B290, C291, D291, E291, F#291, G291, A291, B291, C292, D292, E292, F#292, G292, A292, B292, C293, D293, E293, F#293, G293, A293, B293, C294, D294, E294, F#294, G294, A294, B294, C295, D295, E295, F#295, G295, A295, B295, C296, D296, E296, F#296, G296, A296, B296, C297, D297, E297, F#297, G297, A297, B297, C298, D298, E298, F#298, G298, A298, B298, C299, D299, E299, F#299, G299, A299, B299, C300, D300, E300, F#300, G300, A300, B300, C301, D301, E301, F#301, G301, A301, B301, C302, D302, E302, F#302, G302, A302, B302, C303, D303, E303, F#303, G303, A303, B303, C304, D304, E304, F#304, G304, A304, B304, C305, D305, E305, F#305, G305, A305, B305, C306, D306, E306, F#306, G306, A306, B306, C307, D307, E307, F#307, G307, A307, B307, C308, D308, E308, F#308, G308, A308, B308, C309, D309, E309, F#309, G309, A309, B309, C310, D310, E310, F#310, G310, A310, B310, C311, D311, E311, F#311, G311, A311, B311, C312, D312, E312, F#312, G312, A312, B312, C313, D313, E313, F#313, G313, A313, B313, C314, D314, E314, F#314, G314, A314, B314, C315, D315, E315, F#315, G315, A315, B315, C316, D316, E316, F#316, G316, A316, B316, C317, D317, E317, F#317, G317, A317, B317, C318, D318, E318, F#318, G318, A318, B318, C319, D319, E319, F#319, G319, A319, B319, C320, D320, E320, F#320, G320, A320, B320, C321, D321, E321, F#321, G321, A321, B321, C322, D322, E322, F#322, G322, A322, B322, C323, D323, E323, F#323, G323, A323, B323, C324, D324, E324, F#324, G324, A324, B324, C325, D325, E325, F#325, G325, A325, B325, C326, D326, E326, F#326, G326, A326, B326, C327, D327, E327, F#327, G327, A327, B327, C328, D328, E328, F#328, G328, A328, B328, C329, D329, E329, F#329, G329, A329, B329, C330, D330, E330, F#330, G330, A330, B330, C331, D331, E331, F#331, G331, A331, B331, C332, D332, E332, F#332, G332, A332, B332, C333, D333, E333, F#333, G333, A333, B333, C334, D334, E334, F#334, G334, A334, B334, C335, D335, E335, F#335, G335, A335, B335, C336, D336, E336, F#336, G336, A336, B336, C337, D337, E337, F#337, G337, A337, B337, C338, D338, E338, F#338, G338, A338, B338, C339, D339, E339, F#339, G339, A339, B339, C340, D340, E340, F#340, G340, A340, B340, C341, D341, E341, F#341, G341, A341, B341, C342, D342, E342, F#342, G342, A342, B342, C343, D343, E343, F#343, G343, A343, B343, C344, D344, E344, F#344, G344, A344, B344, C345, D345, E345, F#345, G345, A345, B345, C346, D346, E346, F#346, G346, A346, B346, C347, D347, E347, F#347, G347, A347, B347, C348, D348, E348, F#348, G348, A348, B348, C349, D349, E349, F#349, G349, A349, B349, C350, D350, E350, F#350, G350, A350, B350, C351, D351, E351, F#351, G351, A351, B351, C352, D352, E352, F#352, G352, A352, B352, C353, D353, E353, F#353, G353, A353, B353, C354, D354, E354, F#354, G354, A354, B354, C355, D355, E355, F#355, G355, A355, B355, C356, D356, E356, F#356, G356, A356, B356, C357, D357, E357, F#357, G357, A357, B357, C358, D358, E358, F#358, G358, A358, B358, C359, D359, E359, F#359, G359, A359, B359, C360, D360

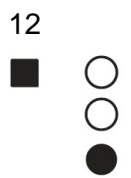
Sebenta para pessoas que estejam interessadas na execução da obra *No Oculto Profuso*

Para a passagem microtonal que aparece no compasso nº3 e 4 a sugestão de dedilhação é:

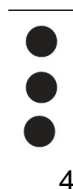
Lá# 4 ¼ tom alto:



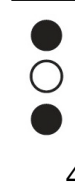
Si 4 ¼ tom alto:



Dó 5 ¼ tom alto:

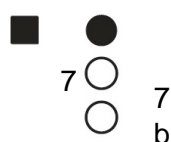


Dó# 5 ¼

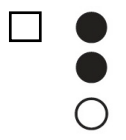


Para a passagem microtonal que aparece no compasso nº 17 e 18 a sugestão de dedilhação é:

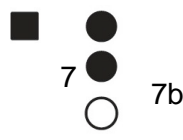
Mi 3 ¼ tom alto:



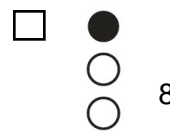
1º - Fá 3 ¼ tom alto:



Ré# 3 ¼ tom alto:



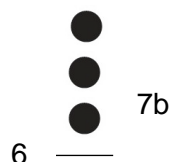
Fá# ¼ tom alto:



2º Fá 3 ¼ tom alto:

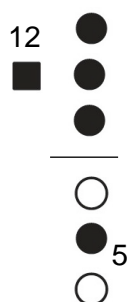


Ré 3 ¼ tom alto:

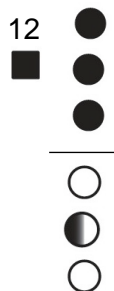


Para a passagem microtonal que aparece no compasso nº 89 até ao compasso 110 a sugestão de dedilhação é:

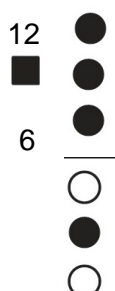
Fá# 4 ¼ tom alto:



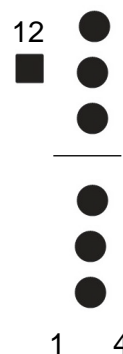
1º - Mi 4 ¼ tom alto:



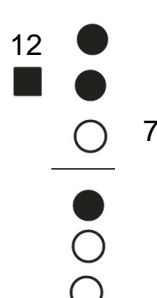
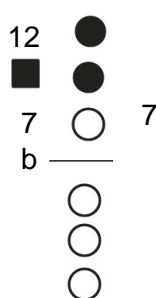
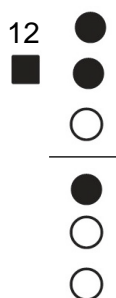
Sol 4 ¼ tom alto:



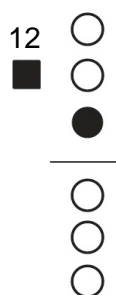
Ré 4 ¼ tom alto:



Sol# 4 ¼ tom alto: Lá# 4 ¼ tom alto (Sib ¼ tom baixo): Lá 4 ¼ tom alto:



Si ¼ tom alto:

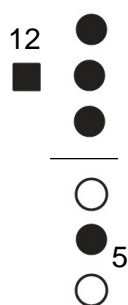


2º Mi 4 ¼ tom alto:

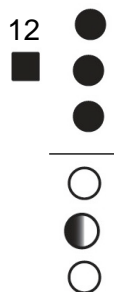


Para a passagem microtonal que aparece na Secção G no compasso nº 89 até ao compasso 110 a sugestão de dedilhação segundo Pinto (2014, p.214) é:

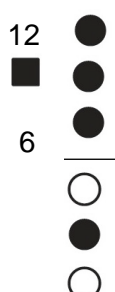
Fá# 4 ¼ tom alto:



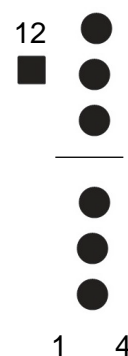
1º - Mi 4 ¼ tom alto:



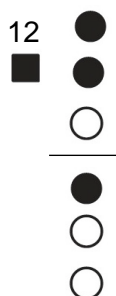
Sol 4 ¼ tom alto:



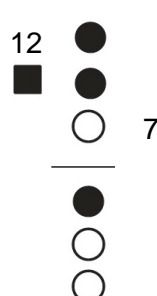
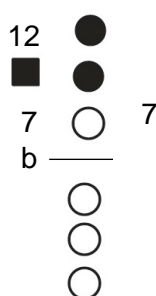
Ré 4 ¼ tom alto:



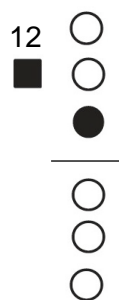
Sol# 4 ¼ tom alto:



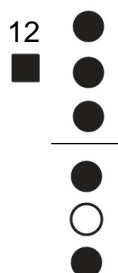
Lá# 4 ¼ tom alto (Sib ¼ tom baixo): Lá 4 ¼ tom alto:



Si $\frac{1}{4}$ tom alto:

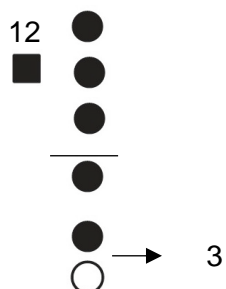


2º Mi 4 $\frac{1}{4}$ tom alto:



Para o Bisbigliando que aparece no compasso 90 a sugestão de dedilhação é:

Bisbigliando sobre Mi 4:



Para o glissando do compasso 92 segundo Nuno Pinto, a sugestão é passar quase imediatamente para a dedilhação de Lá 4 $\frac{1}{4}$ tom alto (deslizando os dedos) e fazer o glissando ascendente a partir da dedilhação de chegada.

Son a ta demeure

A obra *Son a ta demeure* trata-se de um objeto híbrido, é uma mistura de uma nota de marimba com uma nota de flauta, ou seja, é a mistura de dois timbres a tocar a mesma nota em oitavas diferentes. Como os instrumentos, naturalmente, não são temperados, gera-se uma curva estranha, a harmonia desse objeto e, consecutivamente, o desenvolvimento desse mesmo objeto.

“(...) logo no início, o clarinete toca os harmónicos agudos, que é toda a parte de microintervalos, e o piano está, no essencial, a tocar a parte grave do espectro desse objeto, que é uma espécie de híbrido entre marimba e flauta.”

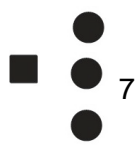
Sebenta para pessoas que estejam interessadas na execução da obra *Son a ta demeure*

Nota:

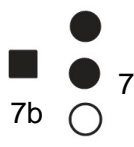
- Todos os casos em que não é disponibilizada uma dedilhação é porque a mesma já foi referida anteriormente.
- Sempre que a dedilhação contém a utilização da chave 8 está incluída também a utilização da chave 7.
- A chave 3b existe em apenas alguns modelos de clarinetes, no caso da marca que utilizo, Buffet Crampon, só existe nos modelos toska e légende.

Para a passagem microtonal que aparece no compasso 3 a sugestão de dedilhação é:

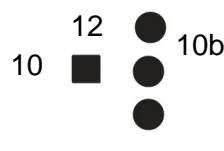
Ré 3 ¼ tom alto:



1º Mi 3 ¼ tom baixo:

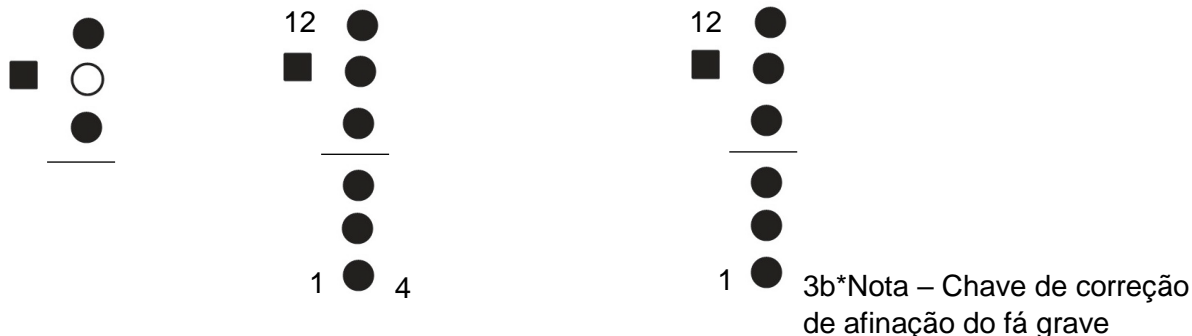


Si 3 ¼ tom baixo:



Para a passagem microtonal que aparece no compasso 4 a sugestão de dedilhação é:

2º Mi 3 ¼ tom baixo: Ré 4 ¼ tom alto: Si 3 ¼ tom alto (só em toska/légende):



Para a passagem microtonal que aparece no compasso 5 a sugestão de dedilhação é:

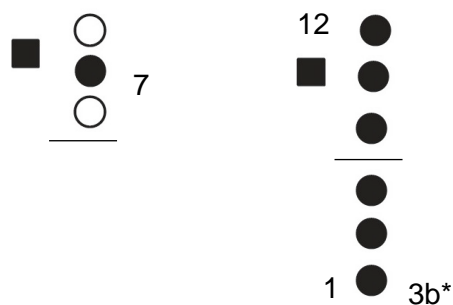
Mi 3 ¼ tom alto: Lá 3 ¼ tom baixo: Fá 3 ¼ tom alto: Si 3 ¼ tom

alto:



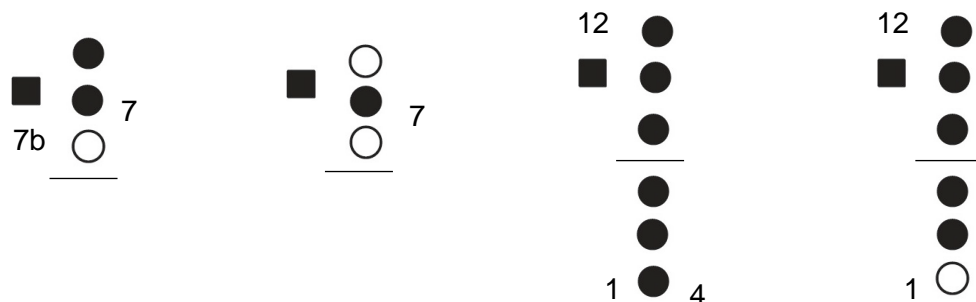
Para a passagem microtonal que aparece no compasso 6 a sugestão de dedilhação é:

Mi 3 ¼ tom alto: Si 3 ¼ tom alto:



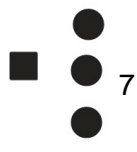
Para a passagem microtonal que aparece no compasso 7 a sugestão de dedilhação é:

1º Mib 3 ¼ tom baixo: Mi 3 ¼ tom alto: Ré 4 ¼ tom alto: Mi 4 ¼ tom baixo:

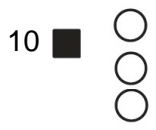


Para a passagem microtonal que aparece no compasso 8 a sugestão de dedilhação é:

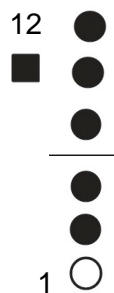
Ré 3 ¼ tom alto:



Lá 3 ¼ tom baixo:

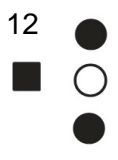


Mi 4 ¼ tom baixo:

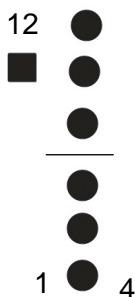


Para a passagem microtonal que aparece no compasso 9 a sugestão de dedilhação é:

Si 4 ¼ tom baixo:



Ré 4 ¼ tom alto:

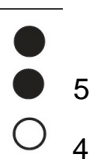


Mi 4 ¼ tom baixo:

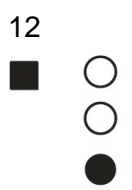


Para a passagem microtonal que aparece no compasso 10 a sugestão de dedilhação é:

Ré 5 ¼ tom alto:

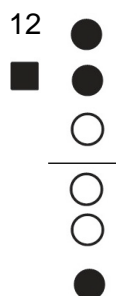


Si 4 ¼ tom alto:



Para a passagem microtonal que aparece no compasso 11 a sugestão de dedilhação é:

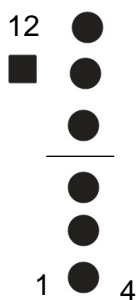
Lá 4 ¼ tom baixo:



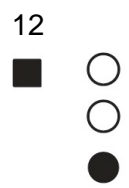
Mi 4 ¼ tom alto:



Ré 4 ¼ tom alto:



Si 4 ¼ tom alto:



Fá 4 ¼ tom alto:

Dó 5 ¼ tom alto:

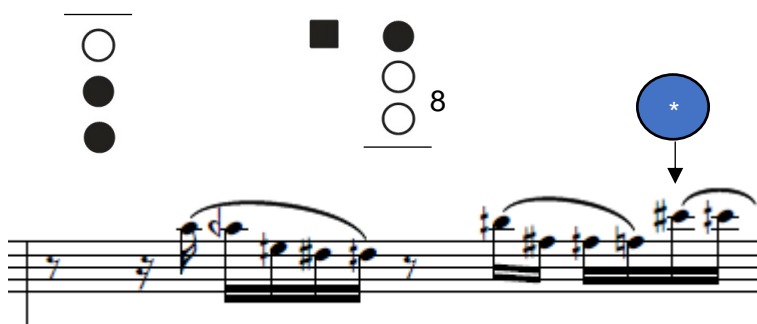


Figura 28 Passagem que contém microtonalidade da obra *Son a ta demeure*. Adaptado da partitura cedida pelo compositor para a elaboração da presente dissertação

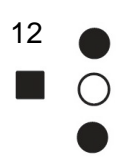
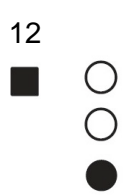
Nota: O “*” na imagem representa um caso especial onde a sugestão de dedilhação para o Dó# 5 é a dedilhação de Dó 5 mais a chave 8.

Para a passagem microtonal que aparece no compasso 12 a sugestão de dedilhação é:

Mi 4 ¼ tom alto:

Si 4 ¼ tom alto:

Si 4 ¼ tom baixo:



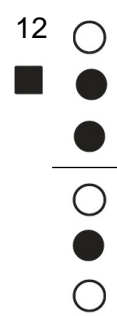
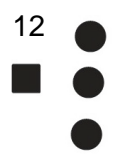
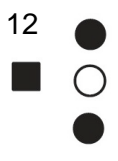
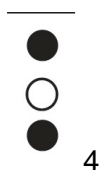
Para a passagem microtonal que aparece no compasso 13 e 14 a sugestão de dedilhação é:

Dó# 5 ¼ tom alto:

Si 4 ¼ tom baixo:

Mi 4 ¼ tom baixo:

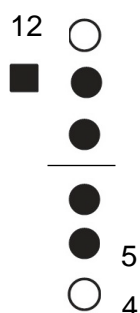
Mi 5 ¼ tom baixo:



Ré 5 ¼ tom alto:

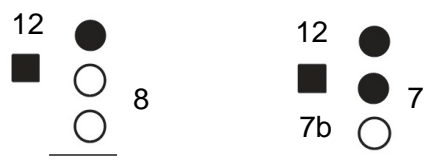
Mi 4 ¼ tom alto:

1



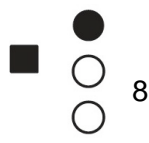
Para a passagem microtonal que aparece no compasso 18 a sugestão de dedilhação é:

Dó# 5 ¼ tom alto: Si 4 ¼ tom baixo:



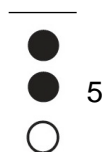
Para a passagem microtonal que aparece no compasso 19 a sugestão de dedilhação é:

Fá 3 ¼ tom alto:



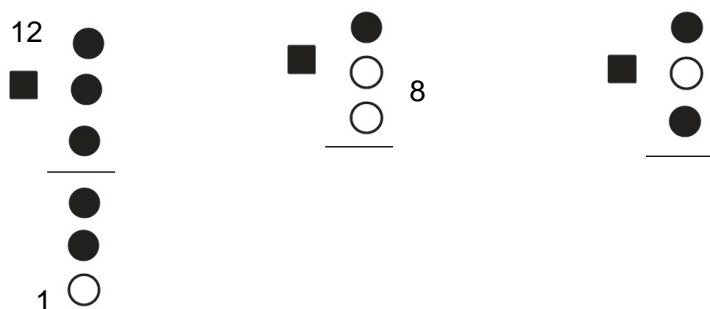
Para a passagem microtonal que aparece no compasso 20 a sugestão de dedilhação é:

Fá 4 ¼ tom alto:



Para a passagem microtonal que aparece no compasso 21 a sugestão de dedilhação é:

Mi 4 ¼ tom baixo: Fá 3 ¼ tom alto: Mi 3 ¼ tom baixo:



Para a passagem microtonal que aparece no compasso 23 a sugestão de dedilhação é:

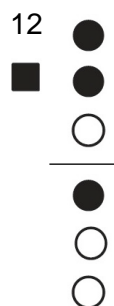
Si 4 ¼ tom alto:



Mi 4 ¼ tom alto:

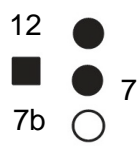


Lá 4 ¼ tom baixo:

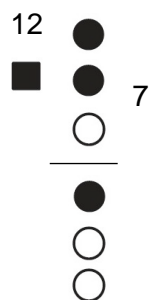


Para a passagem microtonal que aparece no compasso 25 a sugestão de dedilhação é:

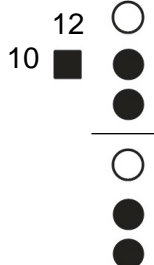
Si 4 ¼ tom baixo:



Lá 4 ¼ tom alto:



Lá 3 ¼ tom alto:



Para a passagem microtonal que aparece no compasso 26 a sugestão de dedilhação é:

Si 3 ¼ tom alto:

Caso especial: No seguimento da passagem apanhar a chave 3b e a chave 1 ao mesmo tempo com o mindinho direito.

Para a passagem microtonal que aparece no compasso 27 a sugestão de dedilhação é:

Si 3 ¼ tom alto:

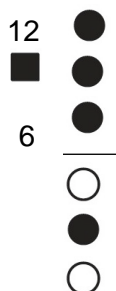
Caso especial: No seguimento da passagem apanhar a chave 3b e a chave 1 ao mesmo tempo com o mindinho direito.

Para a passagem microtonal que aparece no compasso 28 a sugestão de dedilhação é:

Caso especial: Usar a dedilhação de Ré 5 aberto, apenas com a chave 12 de modo a facilitar a passagem.

Para a passagem microtonal que aparece no compasso 29 a sugestão de dedilhação é:

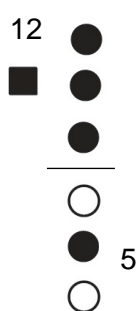
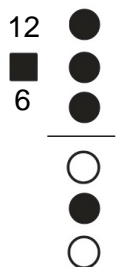
Sol 4 $\frac{1}{4}$ tom alto:



Para a passagem microtonal que aparece no compasso 30 a sugestão de dedilhação é:

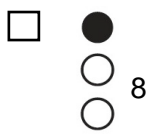
Sol 4 $\frac{1}{4}$ tom alto:

Fá# 4 $\frac{1}{4}$ tom alto:



Para a passagem microtonal que aparece no compasso 31 a sugestão de dedilhação é:

Fá# 3 $\frac{1}{4}$ tom alto:



Para a passagem microtonal que aparece no compasso 32 a sugestão de dedilhação é:

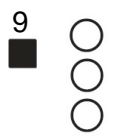
Mi 3 $\frac{1}{4}$ tom alto:



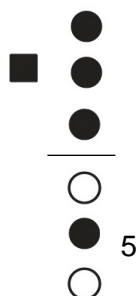
Para a passagem microtonal que aparece no compasso 34 e 35 a sugestão de dedilhação é:

Último grupo de semicolcheias:

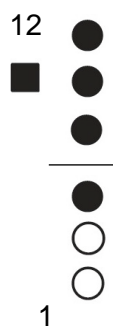
Sol 3 ¼ tom alto:
alto:



Si 2 ¼ tom alto:



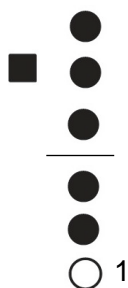
Mi 4 ¼ tom alto:



Mi 3 ¼ tom

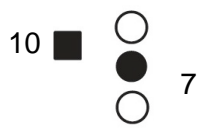


Lá 2 ¼ tom baixo:

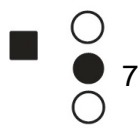


Para a passagem microtonal que aparece no compasso 36 a 49 a sugestão de dedilhação é:

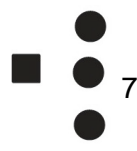
Lá 3 ¼ tom baixo:



Mi 3 ¼ tom alto:



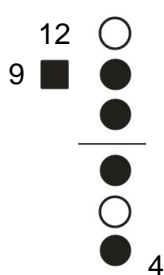
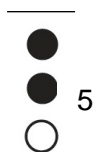
Ré 3 ¼ tom alto:



***Para efeitos de simplificação da passagem tanto a chave 7 como o dedo do meio da mão esquerda permanecem sempre no clarinete.**

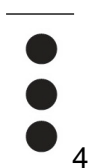
Para a passagem microtonal que aparece no compasso 53 a sugestão de dedilhação é:

1º Ré 5 ¼ tom alto: 2º Ré 5 ¼ tom alto:



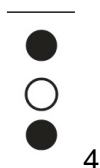
Para a passagem microtonal que aparece no compasso 58 a sugestão de dedilhação é:

Dó 5 ¼ tom alto:

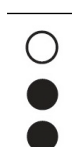


Para a passagem microtonal que aparece no compasso 59 a sugestão de dedilhação é:

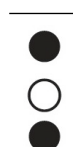
Dó# 5 ¼ tom alto:



Ré 5 ¼ tom alto:

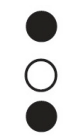


Mi 4 ¼ tom alto:



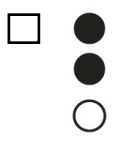
Para a passagem microtonal que aparece no compasso 62 e 63 a sugestão de dedilhação é:

Ré# 3 ¼ tom alto:



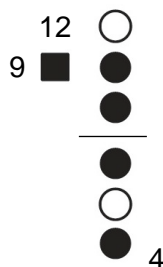
Para a passagem microtonal que aparece no compasso 64 a sugestão de dedilhação é:

Fá 3 ¼ tom alto:

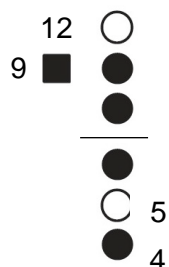


Para a passagem microtonal que aparece no compasso 65 a sugestão de dedilhação é:

Ré 5 ¼ tom alto:

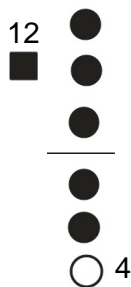


Ré# 5 ¼ tom alto:



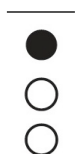
Para a passagem microtonal que aparece no compasso 66 sugestão de dedilhação é:

Fá 4 $\frac{1}{4}$ tom alto:



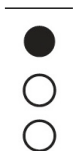
Para a passagem microtonal que aparece no compasso 67 a sugestão de dedilhação é:

Si 4 $\frac{1}{4}$ tom alto:



Para a passagem microtonal que aparece no compasso 69 a sugestão de dedilhação é:

Si 4 $\frac{1}{4}$ tom alto:



Para a passagem microtonal que aparece no compasso 75 a sugestão de dedilhação é:

Caso especial: Apanhar o segundo Ré 5 sem a chave 4

Para a passagem microtonal que aparece no compasso 76, 77 e 86 a sugestão de dedilhação é:

Caso especial: No seguimento da passagem apanhar a chave 3b e a chave 1 ao mesmo tempo com o mindinho direito.

Para a passagem microtonal que aparece no compasso 88 a 99 a sugestão de dedilhação é igual à dos compassos 36 a 49.

SECÇÃO E

Alteração do compasso 134: Por motivos de impossibilidade de execução da nota Dó# 4 $\frac{1}{4}$ tom alto o compositor teve de alterar a nota para um Ré 4.

Para o compasso 154 e 155 a sugestão para o glissado descendente é:

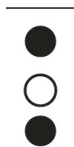
Sib+10bis

Para o compasso 172 a sugestão para o bisbigliando é a utilização da chave 2.

Para o compasso 177 a sugestão para o bisbigliando é a utilização da chave 7.

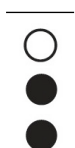
Para o compasso 198 a sugestão de dedilhação é:

Lá 2 ¼ tom alto:



Para o compasso 201 a sugestão de dedilhação é:

Lá# 2 ¼ tom alto:



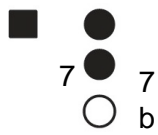
Para o compasso 204 a sugestão de dedilhação é:

Mi 2 ¼ tom alto:

Mi 2 + a chave 3b

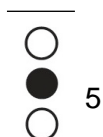
Para o compasso 207 a sugestão de dedilhação é:

Ré# 3 ¼ tom alto:



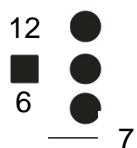
Para o compasso 210 a sugestão de dedilhação é:

Si 2 ¼ tom alto:



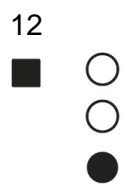
Para o compasso 213 a sugestão de dedilhação é:

Lá 4 ¼ tom alto:



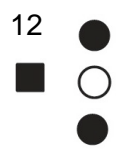
Para o compasso 216 a sugestão de dedilhação é:

Si 4 $\frac{1}{4}$ tom alto:



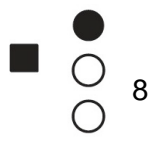
Para o compasso 219 a sugestão de dedilhação é:

Si 4 $\frac{1}{4}$ tom baixo:



Para o compasso 222 a sugestão de dedilhação é:

Dó 5 $\frac{1}{4}$ tom alto:



Compasso 225

Ré 5 $\frac{1}{4}$ tom baixo:



Harmónico natural de sol (sem dedos).

Derrière Son Double

Miguel Azguime elucida-nos, na entrevista, que a obra *Derrière Son Double*, “Atrás/Derrière do teu Som/Son(d) Duplo/Double, representa o conceito por detrás do próprio título. Denotamos nas várias secções da peça, que por vezes o modelo acústico imita a eletrónica, e outras vezes vice-versa.

“Tem sempre uma sombra, como se se andasse sempre com o duplo atrás de ti, sendo que o duplo varia, às vezes a tua sombra és tu, e outras, tu és a tua própria sombra, é ambíguo.”

A peça possui sete configurações que a definem. Uma dessas configurações são os dois multifónicos do clarinete baixo.

“(...) que estão no solo, não é mais do que a interpolação de um, que é o de partida, para o multifónico de chegada. Tentei ver como é que conseguia arranjar multifónicos em que houvesse apenas uma mudança, onde só uma nota mudasse e as outras se mantêm. No acorde de chegada, os outros instrumentos pegam nas notas do acorde que o clarinete baixo está a fazer e começam a tocar. Depois desenvolvem-se para outra secção. Esse multifónico, nesta minha conceção, é uma configuração morfo-temporal, portanto é uma nota, um acorde, e como não é afinado, é um agregado.”

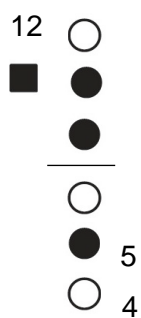
O autor descreve essas configurações como objetos/coisas híbridas, e a ideia da obra passa pela tentativa de juntá-las, passar de uma configuração para outra, da forma mais gradual quanto possível.

“...são configurações, uns são sons acústicos, outros são sintéticos, uns são meramente especulativos, não existem, outros são especulações de escrita, mas são objetos também, e, portanto, passo de uns para os outros por interpolação, como se tivesse vários estados da matéria, metamorfoses, mas a interpolação tem mais a ideia de um ponto, de se ir daqui para aqui (só que aqui somam-se laranjas e maçãs, ao contrário do que se aprende em miúdo, passamos de um iPhone para uma bola de papel, como é que isto se faz?”

Sebenta para pessoas que estejam interessadas na execução da obra *Derrière Son Double*

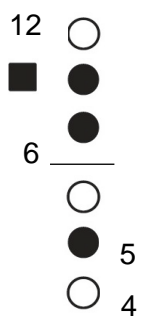
Compasso 2 a 5

Ré# 5 $\frac{1}{4}$ tom alto:



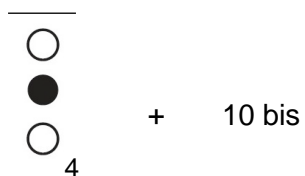
Compasso 8 a 11

Mi 5 $\frac{1}{4}$ tom alto:

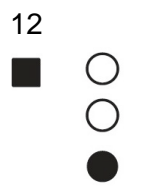


Compasso 24

Trilo sobre Ré# 5:

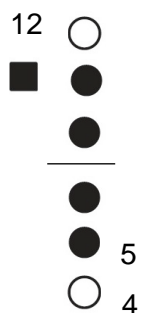


Si 4 $\frac{1}{4}$ tom alto:



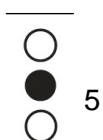
Compasso 89 a 95

Ré 5 $\frac{1}{4}$ tom alto:



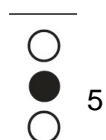
Compasso 190 a 195 (Clarinete Baixo)

Fá# 4 (escrito) $\frac{1}{4}$ tom alto:



Compasso 196 a 198

Si 2 (escrito) $\frac{1}{4}$ tom alto:



Compasso 199 a 200

Sol 2 (escrito) $\frac{1}{4}$ tom alto:

Caso especial: Tocar um sol#2 e baixar a afinação através da utilização da língua sobre a palheta.

Compasso 201 a 203

Lá 3 (escrito) $\frac{1}{4}$ tom alto:

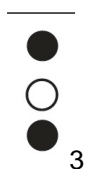
9 + 10 bis

Compasso 219 a 221

Dó 4 (escrito) $\frac{1}{4}$ tom baixo:

Dedilhação de Dó# 4 + chave de Dó grave

Mi 4 (escrito) $\frac{1}{4}$ tom alto:



Compasso 311 a 321

Multifónicos de clarinete baixo:

A realização destes multifónicos consiste na utilização da nota fundamental e na distorção da maneira de soprar. Como referido anteriormente, nesta dissertação, trata-se de um multifónico de dedilhação convencional.

De part et d'autre

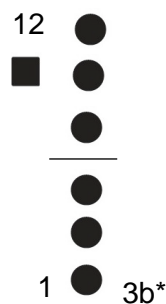
Na obra *De part et d'autre*, Azguime explica na entrevista, que podemos encontrar no Anexo II do presente trabalho, qual terá sido o processo gerador.

“Sobre o De parte et d'autre, o que acontece é a sobreposição de dois espectros, ou melhor, a sobreposição entre um espectro harmónico e um subharmónico, transpostos de maneira a ficarem no mesmo registo, este é todo o princípio desta peça e soa eletrónico porque é um processo como tal, que se faz em sintetizadores, mas, neste caso, é tocado pelos instrumentos.”

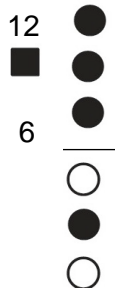
Sebenta para pessoas que estejam interessadas na execução da obra *De part et d'autre*

Para a passagem microtonal que aparece no compasso 1 a 3 a sugestão de dedilhação é:

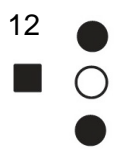
Si 3 ¼ tom alto:



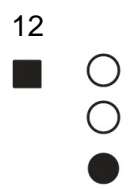
Sol 4 ¼ tom alto:



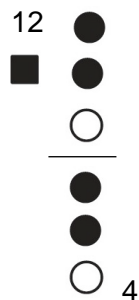
Lá# 4 ¼ tom alto:



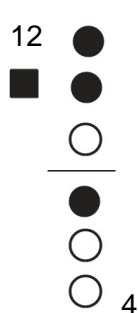
Si 4 ¼ tom alto:



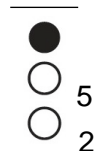
Fá# 5 ¼ tom alto:



Sol 5 ¼ tom alto:



Sol# 5 ¼ tom alto:



Para a passagem microtonal que aparece no compasso 4 e 5 a sugestão de dedilhação é:

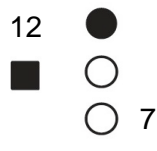
Lá 5 ¼ tom alto:

Lá 5 + Chave 9

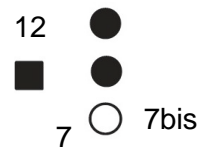
Lá# 5 ¼ tom alto:



Sol 5 ¼ tom alto:

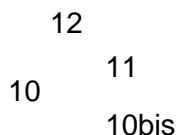


Fá# 5 ¼ tom alto:



Para a passagem microtonal que aparece no compasso 15 a sugestão de dedilhação é:

Dó 4 ¼ tom alto:

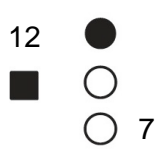


Para a passagem microtonal que aparece no compasso 16 e 17 a sugestão de dedilhação é:

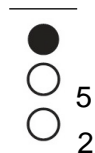
Fá# 5 ¼ tom alto:

Chave 7 + 7bis

Sol 5 ¼ tom alto:

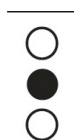


Sol# 5 ¼ tom alto:



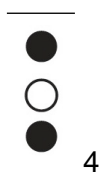
Para a passagem microtonal que aparece no compasso 23 a sugestão de dedilhação é:

Si 4 ¼ tom alto:



Para a passagem microtonal que aparece no compasso 44 a sugestão de dedilhação é:

Dó# 5 ¼ tom alto:



Para a passagem microtonal que aparece no compasso 195 a sugestão de dedilhação é:

Si 5 ¼ tom alto:	Lá 5 ¼ tom alto:	Sol 5 ¼ tom alto:	Fá 5 ¼ tom alto:
Lá 4 ¼ tom alto:	Fá 4 ¼ tom alto:	Si 2 ¼ tom alto:	
Sol# + Chave 7		Sib + Chave 5	

Para a passagem microtonal que aparece no compasso 202 a sugestão de dedilhação é:

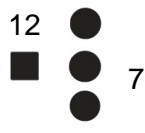
Si 2 ¼ tom baixo:	Lá 2 ¼ tom alto:

Para a passagem microtonal que aparece no compasso 204 a sugestão de dedilhação é:

Dó 3 ¼ tom alto:	Dó# 3 ¼ tom alto:	Ré 3 ¼ tom alto:

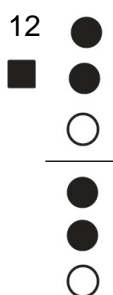
Para a passagem microtonal que aparece no compasso 240 a sugestão de dedilhação é (Cl. B.):

Lá 4 $\frac{1}{4}$ tom alto:



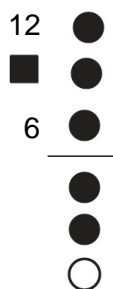
Para a passagem microtonal que aparece no compasso 241 a sugestão de dedilhação é (Cl. B.):

Sol# 4 $\frac{1}{4}$ tom alto:



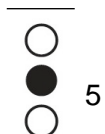
Para a passagem microtonal que aparece no compasso 242 a sugestão de dedilhação é (Cl. B.):

Sol 4 $\frac{1}{4}$ tom alto:



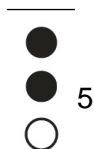
Para a passagem microtonal que aparece no compasso 243 a sugestão de dedilhação é (Cl. B.):

Fá# 4 $\frac{1}{4}$ tom alto:



Para a passagem microtonal que aparece no compasso 244 a sugestão de dedilhação é (Cl. B.):

Fá 4 $\frac{1}{4}$ tom alto:



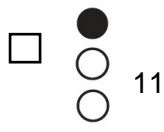
Para a passagem microtonal que aparece no compasso 245 a sugestão de dedilhação é (Cl. B.):

Ré 4 $\frac{1}{4}$ tom alto:

+ Chave de Dó# grave

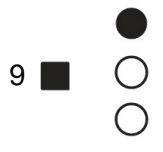
Para a passagem microtonal que aparece no compasso 246 a sugestão de dedilhação é (Cl. B.):

Lá# 3 $\frac{1}{4}$ tom alto:



Para a passagem microtonal que aparece no compasso 247 a sugestão de dedilhação é (Cl. B.):

Sol 3 $\frac{1}{4}$ tom alto:



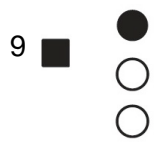
Para a passagem microtonal que aparece no compasso 248 a sugestão de dedilhação é (Cl. B.):

Si 3 $\frac{1}{4}$ tom alto:

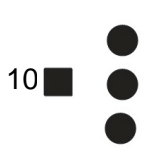
Si + Chave 11

Para a passagem microtonal que aparece no compasso 249 a sugestão de dedilhação é (Cl. B.):

Sol 3 ¼ tom alto:

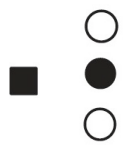


Sol# ¼ tom alto:

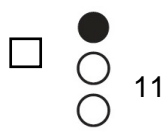


Para a passagem microtonal que aparece no compasso 250 a sugestão de dedilhação é (Cl. B.):

Mi 3 ¼ tom alto:



Lá# 3 tom alto:



Para a passagem microtonal que aparece no compasso 251 a sugestão de dedilhação é (Cl. B.):

Dó 4 ¼ tom alto:

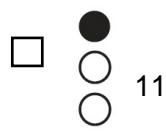
Dó# + Chave de Dó grave

Para a passagem microtonal que aparece no compasso 252 a sugestão de dedilhação é (Cl. B.):

Lá 3 ¼ tom alto:

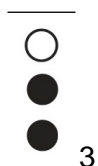
Lá# 3 ¼ tom alto:

Chave 9 + 10bis



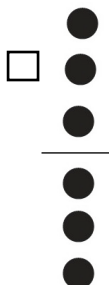
Para a passagem microtonal que aparece no compasso 255 a sugestão de dedilhação é (Cl. B.):

Lá# 2 ¼ tom alto:



Para a passagem microtonal que aparece no compasso 256 a sugestão de dedilhação é (Cl. B.):

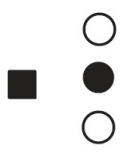
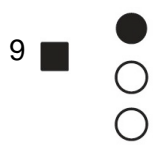
Fá 3 ¼ tom alto:



Para a passagem microtonal que aparece no compasso 257 a sugestão de dedilhação é (Cl. B.):

Sol 3 ¼ tom alto:

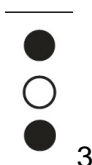
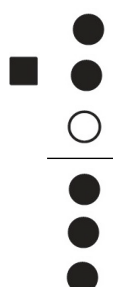
Mi 3 ¼ tom alto:



Para a passagem microtonal que aparece no compasso 258 a sugestão de dedilhação é (Cl. B.):

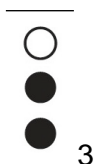
Dó# 3 ¼ tom alto:

Lá 2 ¼ tom alto:



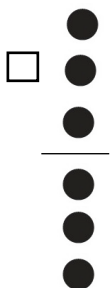
Para a passagem microtonal que aparece no compasso 259 a sugestão de dedilhação é (Cl. B.):

Lá# 2 ¼ tom alto:



Para a passagem microtonal que aparece no compasso 261 a sugestão de dedilhação é (Cl. B.):

Fá 3 $\frac{1}{4}$ tom alto:

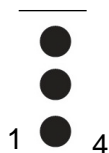


Para a passagem microtonal que aparece no compasso 262 a sugestão de dedilhação é (Cl. B.):

Dó 4 $\frac{1}{4}$ tom alto:

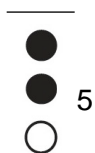
Ré 4 $\frac{1}{4}$ tom alto:

Dó# + Chave de Dó grave



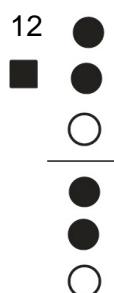
Para a passagem microtonal que aparece no compasso 263 a sugestão de dedilhação é (Cl. B.):

Fá 4 $\frac{1}{4}$ tom alto:



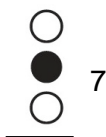
Para a passagem microtonal que aparece no compasso 264 a sugestão de dedilhação é (Cl. B.):

Sol# 4 $\frac{1}{4}$ tom alto:



Para a passagem microtonal que aparece no compasso 265 a sugestão de dedilhação é (Cl. B.):

Si 4 ¼ tom alto:



Para a passagem microtonal que aparece no compasso 266 a sugestão de dedilhação é (Cl. B.):

Ré# 5 ¼ tom alto:

Ré# + Chave 9

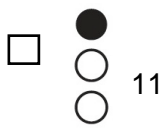
Para a passagem microtonal que aparece no compasso 270 a sugestão de dedilhação é (Cl. B.):

Lá 3 ¼ tom alto:

Chave 9 + 10bis

Para a passagem microtonal que aparece no compasso 273 a sugestão de dedilhação é (Cl. B.):

Lá# 3 ¼ tom alto:



Para a passagem microtonal que aparece no compasso 275 a sugestão de dedilhação é (Cl. B.):

Dó 4 ¼ tom alto:

Dó# + Chave de Dó grave

Para a passagem microtonal que aparece no compasso 276 a sugestão de dedilhação é (Cl. B.):

Dó# 4 ¼ tom alto:

Caso especial: Com a ausência de uma dedilhação para este quarto-de-tom utilizamos a dedilhação de Ré 4 e colocamos a língua na palheta de maneira a baixar um pouco a afinação.

Para a passagem microtonal que aparece no compasso 277 a sugestão de dedilhação é (Cl. B.):

Ré 4 ¼ tom alto:

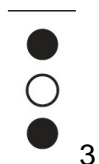
Ré# 4 ¼ tom alto:

+ Chave de Dó# grave

Mi + Dó# grave

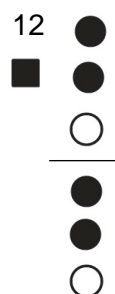
Para a passagem microtonal que aparece no compasso 278 a sugestão de dedilhação é (Cl. B.):

Mi 4 ¼ tom alto:



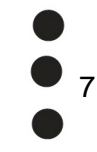
Para a passagem microtonal que aparece no compasso 280 a sugestão de dedilhação é (Cl. B.):

Sol# 4 ¼ tom alto:

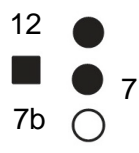


Para a passagem microtonal que aparece no compasso 281 a sugestão de dedilhação é (Cl. B.):

Lá 4 $\frac{1}{4}$ tom alto:



Lá# 4 $\frac{1}{4}$ tom alto:



Para a passagem microtonal que aparece no compasso 282 a sugestão de dedilhação é (Cl. B.):

Dó 4 $\frac{1}{4}$ tom alto:

Dó# + Chave de Dó grave

Conclusão

Com a realização deste trabalho foi-me possível adquirir conhecimento sobre a música nova e as técnicas expansivas. Foi, sem dúvida alguma, um trabalho que trouxe mais-valias para a minha bagagem musical, visto ter podido conviver, aprender e analisar como é o trabalho desde o início da criação musical, passando pelo contato entre compositor e performer, e o alcançar de um resultado final, uma obra musical completa. Sem toda a simpatia, empenho, conhecimento que estes grandes músicos devotam à música, falo do compositor Miguel Azguime e o clarinetista Nuno Pinto, a realização deste trabalho não teria sido possível. O trabalho em si tem como principais objetivos tornar ainda mais conhecida a música de Miguel Azguime e o intérprete Nuno Pinto, dar a conhecer estas pessoas através da leitura integral das entrevistas que se encontram no Anexo II e Anexo III, fomentar o gosto pela música nova e incentivar os músicos a aprender as novas técnicas, através das peças abordadas nesta dissertação.

“A criação de algo novo é consumado pelo intelecto, mas despertado pelo instinto de uma necessidade pessoal. A mente criativa age sobre algo que ela ama.” Carl Gustav Jung⁷

A música de “invenção e pesquisa” do compositor Azguime está cheia de complexidade e paixão. Música que requer toda uma dedicação e empenho, que faz com que nos reinventemos, pesquisemos e nos possamos enriquecer. A curiosidade foi o fator número um para a criação deste trabalho e foi a única vontade que não consegui colmatar. Levo, com este trabalho, para o resto da minha vida uma quantidade de ensinamentos sobre a música nova, que espero poder partilhar com os outros, e a vontade de aprender ainda mais.

Espero que as sebtas e as opiniões, que realizei com base na análise das entrevistas, para cada uma das obras presentes nesta dissertação sejam úteis e, se possível, utilizadas por toda a comunidade clarinetística para a execução e/ou divulgação da fantástica música de Miguel Azguime.

Uma das lacunas que identifiquei neste trabalho é o facto de o tema ser novo e complexo que se torna demasiado extenso de explorar, causando uma dificuldade no cruzamento de informações num contexto mais alargado, falo da música nova a nível mundial que está a ser criada recentemente. O tópico da música nova é muito abrangente e, cada vez mais, se torna difícil de poder abordar a maior quantidade de

⁷ Retirado de <https://www.pensador.com/frase/NjY4NjQw/> .

assuntos sem perder o foco no que, realmente, é a finalidade do trabalho. De certeza que haverá mais ideias sobre execução de técnicas expansivas, técnicas novas, outros tipos de música nova, outras maneiras de pensar a música nova, intérpretes exímios, no mundo da música nova, à exceção dos referidos neste trabalho.

Este trabalho não foi apenas, para mim, uma dissertação de mestrado, mas uma espécie de livro que comecei a escrever e que preencheréi as páginas seguintes, que estão em branco, com mais histórias, ideias e informação. Espero que o presente trabalho seja tão útil e enriquecedor para os músicos que o leiam o quanto foi para mim aquando a sua realização.

Referências Bibliográficas

- Apel, W. (2003). *The Harvard Dictionary of Music: Fourth Edition*. Harvard University Press.
- Bartolozzi, B. (1969). *New sounds for woodwind*. Oxford University Press.
- Benade, A. (1990). *Fundamentals of Musical Acoustics (2nd revised edition)*. New York: Dover Publications, INC.
- Burtner, M. (1 de março de 2005). *Making Noise: Extended Techniques After Experimentalism*. Obtido de NEWMUSIC: <http://www.newmusicbox.org/articles/making-noise-extended-techniques-after-experimentalism/>
- Dolak, F. (1980). *Contemporary Techniques for the Clarinet*. United States of America: STUDIO P/R.
- Don Michael Randel. (1986). *The New Harvard Dictionary of Music*. Belknap Press of Harvard University Press.
- Ellis, A. (1877). *On the Measurement and Settlement of Musical Pitch*. Journal of the Society of Arts 25, no. 1279 (25 May): 664–87.
- Gingras, M. (1960). *Clarinet Secrets - 52 Performance Strategies for the Advanced Clarinetist*. United States of America: Scarecrow Press, Inc. .
- Hoeprich, E. (2008). *The Clarinet*. New Haven & London: Yale University Press.
- House, K. (2004). *The Concurrence of Traditional and Contemporary Characteristics in Selected Clarinet Music of Shulamit Ran: A Performer's Investigation*. Dissertação de Doutorado, Graduate Faculty da University of Georgia, Athens, Georgia.
- Hümmelgen, I. (1996). *O Clarinete - Uma introdução à análise física do instrumento*. Universidade Federal do Paraná. Obtido de [file:///C:/Users/Jo%C3%A3o/Downloads/7054-21237-1-PB%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/Jo%C3%A3o/Downloads/7054-21237-1-PB%20(1).pdf)
- Lawson, C. (1996). *The Cambridge Companion to the Clarinet*. Cambridge & New York: Cambridge University Press.
- Leipp, É. (1984). *Acoustique et musique: données physiques et technologiques : problèmes de l'audition des sons musicaux : principes de fonctionnement et signification acoustique des principaux archétypes d'instruments de musique : les musiques expérimentales : l'acoustique*. Masson.
- Lovelock, A. (2013). *Exploration of Selected Clarinet Techniques: A Portfolio of Recorded Performances and Exegesis*. Dissertação de Mestrado, The University of Adelaide, Austrália.

- Meyer, M. (1903). *Experimental Studies in the Psychology of Music*. The American Journal of Psychology 14, nos. 3–4 (July–October): 192–214.
- Pino, D. (1980). *The CLarinet and Clarinet Playing*. New York: Dover Publications, INC.
- Pinto, N. F. (2006). *A influência dos clarinetistas no desenvolvimento do clarinete e do seu repertório*. Dissertação de Mestrado, Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro, Portugal.
- Rehfeldt, P. (2003). *New Directions for Clarinet (2nd ed.)*. United States of America: Scarecrow Press, Inc.
- Sève, A. (26 de fevereiro de 1991). *Alain Sève.com*. Obtido de LE PARADOXE DE LA CLARINETTE: <http://alain-seve.com/livre-intro.html>
- Singer, L. (1975). *Multiphonic Possibilities of the Clarinet*. American Music Teacher.
- Wyschnegradsky, I. (1972). *L'Ultrachromatisme et les espaces non octavians*. La Revue Musicale no. 290-291.
- Zonn, P. (1975). Some Sound Ideas for Clarinet. *The Clarinet*, 19.

Anexos

Anexo I - Biografia de Miguel Azguime

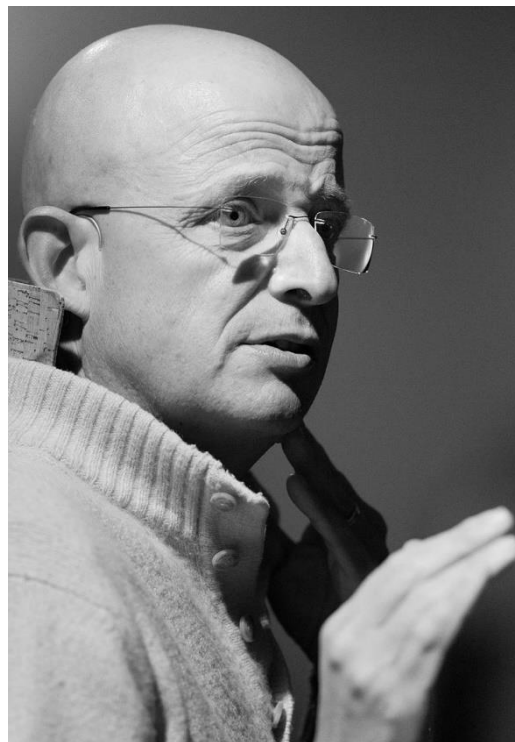
Compositor, poeta, performer, Miguel Azguime nasceu em Lisboa em 1960. Em 1985, fundou com Paula Azguime o Miso Ensemble, projeto de autor singular, com um percurso de mais de 800 concertos realizados por todo o mundo.

Miguel Azguime obteve vários prémios de composição e de interpretação e o seu catálogo compreende mais de 100 obras para as mais diversas formações.

Tem recebido encomendas de numerosas instituições públicas e privadas, nacionais e estrangeiras e a sua música tem presença regular nos festivais internacionais de música contemporânea, dos EUA ao Japão, pela mão de prestigiados maestros, solistas e agrupamentos.

Miguel Azguime foi compositor residente em numerosos estúdios de criação internacionais e em 2006 foi compositor residente da DAAD em Berlim. Recentemente obteve com a sua Nova Op-Era “Itinerário do Sal”, o prémio Music Theatre NOW do Instituto Internacional de Teatro da UNESCO e o Prémio Nacional Multimédia.

Paralelamente tem exercido uma ação constante na divulgação e fomento das novas linguagens musicais e das relações da música com a tecnologia. Neste sentido tem multiplicado as ações, destacando-se a fundação da Miso Music Portugal, a fundação do Centro de Investigação & informação da Música Portuguesa e a fundação do Sond’Ar-te *Electric Ensemble*.



Entrevistas

Anexo II – Entrevista a Miguel Azguime

- O que o levou a envolver-se com a música?

Nunca me fizeram essa pergunta, portanto eu não sei responder. Comecei a ter contato com a música com cinco anos na escola da fundação Gulbenkian antes de existir o edifício novo que estava em construção. A minha avó tocava piano em casa, os meus pais sempre me levaram a concertos. A parte mais importante deste contato, foi aos 13 anos, ao ouvir as variações para orquestra de Schönberg. Eu costumo dizer que a música de hoje, a música contemporânea, (porque há muitas pessoas que se batem sobre o que é música contemporânea e o que não é) é música de invenção e pesquisa, e a referência pode ser Beethoven. Hoje em dia dizem que a música contemporânea é a que “faz barulho”, mas, a meu ver, Beethoven também faz barulho e chamam-lhe música. Depois segui um percurso cheio de curvas, nada linear. Tocava música barroca, tocava flauta. Depois mudei para a bateria para tocar Rock’n’roll e Hip Hop com miúdos da minha rua, em Lisboa. Chateei-me muito depressa e fui para percussão. Entrei no conservatório e na altura não havia curso de percussão, era um curso livre. O professor era o timpaneiro da orquestra Gulbenkian, o Júlio Campos. Neste momento estou melhor, mas sempre me considereei um *workaholic*, trabalhava de dez a doze horas por dia, e na altura do Conservatório, estudava muito, e o meu professor, ao fim de seis meses, disse-me que já não estava lá a fazer nada, que não tinha instrumentos suficientes para a minha formação, que nem música de câmara podia fazer, e então aconselhou-me a ir estudar para o estrangeiro. Não tinha bolsa, não tinha dinheiro, mas, no entanto, fui. O professor de flauta da minha mulher, que era o Pierre-Yves Artaud, que é um flautista de renome em termos da pedagogia da flauta do séc. XX, fez o tratado mais importante sobre os multifónicos que continua a ser a Bíblia, a referência. É um livro feito em meados dos anos setenta, muito mais consistente do que todas as outras experiências que tinham sido feitas, como a do Bartolozzi e mesmo a do Robert Dick. O Bartolozzi era geral, incluía clarinete, contudo não há praticamente um multifónico que soe, aquelas dedilhações não fazem sentido, porém tem a ver com uma época em que isso se estava a descobrir. Portanto, ele no fundo compilou num livrinho uma espécie de inventário das novas técnicas instrumentais. O Pierre-Yves Artaud pôs-me em contacto com uma série de pessoas, de compositores, e foi assim que eu descobri a composição. Com vinte e dois anos estava na Alemanha, fui aos

curso de Darmstadt. Ainda eu não era percussionista, já estava a pensar em ser compositor, mas ainda tive de fazer vinte anos de percussão até me deixar disso.

- De que maneira a sua estadia e o trabalho em Berlim o influenciou no seu processo de composição?

Eu estive em Berlim para estudar percussão e depois fui para Paris, onde estudei no conservatório. Quando voltei para Portugal, estive a trabalhar na orquestra do São Carlos, e saí só para me dedicar à música de câmara. A minha professora da altura era a Catarina Latino, tocava no grupo de música contemporânea em Lisboa com o Jorge Peixinho e ficou muito aborrecida, porque, segundo ela, eu estava a perder a oportunidade da minha vida. Abriu o concurso lá no São Carlos, o concurso era meu, porque, normalmente, como havia pouca formação, tudo o que era lâminas ninguém as sabia tocar, e tinha os meus colegas todos que vinham da banda da marinha com inveja, a pôr-me a baqueta na ponta do instrumento para cair a meio do concerto, coisas extraordinárias, e eu ao fim de três anos daquilo fui-me embora e formei então o Miso Ensemble em oitenta e cinco. Fiz um percurso um pouquinho à procura de mim próprio, à procura da música, “dessa coisa” de invenção e pesquisa, e fui parar a Berlim, com uma bolsa da DAAD (em Portugal só dois compositores é que a tiveram, o Emanuel Nunes em 1980/81, e eu em 2006) que é uma espécie de bolsa de carreira. Estive um ano em Berlim, pagavam-me tudo, organizava uma série de concertos, o que eu queria, tinha que ter pelo menos três concertos *Featured Composer*. Após o meu pai falecer em 2011, a minha mãe tinha noventa anos, e eu não estava a fazer nada em Berlim, fui para o Alentejo. Tenho composto muito mais do que compunha em Berlim, lá uma pessoa distraía-se, e no Alentejo, como não há nada para fazer, componho de manhã à noite (risos). O último concerto que fiz como percussionista foi em 2007.

- Qual o momento da sua carreira que mais se orgulha de ter alcançado?

Acho que não há nenhum, sou uma pessoa relativamente eclética em termos de interesses, em termos daquilo de que eu gosto, que me interessa e que acho que seja relevante. Fiz muitas coisas, muita música diferente e acho que atravessei várias etapas, cada uma delas teve uma espécie de culminar, um momento em que eu achei que tinha chegado lá. A partir daí, normalmente, desinteressei-me, é a história do fruto proibido, mas não é bem assim, porque é mais interessante do que isso. De facto, na música barroca nunca cumpri nada, mas na percussão, como improvisador e como percussionista, fui o primeiro percussionista português a fazer recitais de percussão

solo, e o meu grande fã era o Pedro Carneiro que seguiu os meus concertos todos. Somos muito amigos, ele construiu uma carreira mais impressionante que a minha. Em termos internacionais, no campo da música contemporânea, é ainda hoje um caso raro em Portugal, se é que há alguém que teve a exposição e a visibilidade que ele teve. Mas na verdade, nunca tinha havido ninguém antes de mim. Tinha muito trabalho quando comecei a fazer recitais a solo e começaram as críticas a dizer que eu era o melhor percussionista da atualidade, aquelas coisas para encher o ego, e eu achei que já estava feito. Portanto, tive uma parte ligada à música improvisada em que fiz uma série de coisas em que fui importante, uma parte ligada à interpretação como percussionista e, por fim, em termos da composição, acho que tem a ver com um percurso que ainda demorou muitos anos. Posso dizer que ainda demorei uns quinze anos até chegar ao ponto de dizer que queria viver da composição e agora o dilema que se coloca é se será que isto é mesmo um ponto final, ou é apenas um ponto de partida para outra coisa, mas tudo isto é o processo da vida, e eu neste momento não sei responder a isso. Acho que em relação ao que eu faço hoje, já atingi aquilo que eu queria fazer em termos de linguagem, por isso é perfeitamente possível deixar de escrever, deixar de tocar, mudar de rumo e ir fazer outra coisa, acho que a isto se chama liberdade. Eu acho que a vida é só esta e que ela tem um fim. Já tive a infelicidade de perder o meu pai e até à morte dele eu achava que a morte não existia. No dia em que o meu pai morreu, a minha vida mudou completamente e a partir daí o sentido das coisas importantes relativizou-se consideravelmente. Acho que a liberdade é podermos ser aquilo que nos apetece e aquilo que nós achamos que é mesmo importante e que vale a pena. Há pessoas que vivem para a obra, eu não vivo para a obra, a obra não me interessa nada à posteriori. Eu vivo para viver agora e para poder fazer e lutar por aquilo que eu quero agora. Portanto, a nível pessoal, fazer ou não fazer obra, claro que me interessa, porque estou todo empenhado a cem por cento nisso, mas visto com distância não tem importância nenhuma, o que interessa é o tentar fazer, a luta, o processo. É o exemplo que tu és, o que podes dar aos outros, o que podes ajudar os outros. Depois a obra é para os outros, normalmente já não estás cá. É o legado, que eu acho que é de uma imensa generosidade e as pessoas geralmente não veem isso. Acho que os artistas são pessoas de uma imensa generosidade, porque parecem egocêntricos, só pensam neles, mas em boa verdade, estão dispostos a morrer, como se fossem uns guerreiros, por uma ideia que lhes vai na cabeça, que, na verdade, é como em ciência, é conhecimento, e aquilo que fica, o que eles pensaram, e que se traduz na obra ou no exemplo que foram, de qual a obra faz parte, for importante vai mudar a maneira de pensar e de entender o mundo para a humanidade inteira. Voltando a Beethoven, se ele não tivesse existido, nós não éramos os mesmos, porque não

pensaríamos o mundo nem a música como pensamos hoje, mesmo que não conheçamos a música dele, porque todas as pessoas que conheceram a música dele foram influenciadas e por isso o mundo já não é igual. Portanto, se aquilo que ele pensou artisticamente de facto é relevante, Beethoven pode ter padecido de tudo e mais alguma coisa, mas o que dele fica não tem preço. Os artistas a curto prazo não têm poder nenhum, mas a longo prazo têm muito poder. Eu acredito na arte como um estado particularmente evoluído da civilização, é algo que nos distingue dos outros animais, tudo o que é racional e a capacidade de traduzir o sensível de uma forma racional. Isto não existe para outras espécies e é uma coisa que as pessoas desvalorizam, o papel da arte. Eu penso que, do ponto de vista daquilo que somos, a arte traduz aquilo que não conseguimos traduzir de nenhuma outra maneira, representa a capacidade geradora e regeneradora da condição humana e do pensamento humano em termos cognitivos, sensíveis, de aceitar o outro e de perceber o mundo, isso para mim é algo extraordinário. Portanto, até nova ordem, eu defendo a arte como uma prática fundamental por uma série de coisas, e uma delas tem a ver com tudo isto que referi e está relacionado com a necessidade absoluta de manter a arte como uma forma de expressão e de pensamento totalmente livre. É por estas razões que os artistas ao longo dos tempos normalmente são tão incómodos, porque são livres demais, mandam bocas, dão muitos palpites, acham e “desacham”, e as pessoas que estão no poder normalmente não gostam. A maior parte dos artistas quando chegam ao poder deixam de ser artistas.

- Sabemos que está ligado à Poesia. De que maneira a Poesia se relaciona com a sua Música?

Têm uma ligação forte. Não é muito comum, mas embora tenha começado a minha formação musical muito novo, com doze/treze anos sabia exatamente o que é que queria fazer, queria ser artista e poeta, não queria ser músico, queria ser poeta. Isso foi importante, porque ser poeta deu-me a conhecer a história da literatura, que é a história do pensamento humano através da linguagem e das correntes estéticas de todas as épocas, nomeadamente do séc. XX. Isto foi essencial para a minha maneira de pensar, a forma como me iria colocar e como é que me iria inserir no contexto social do mundo. À medida que fui crescendo e fui ficando adolescente, além daquelas questões existenciais importantes, comecei a ser “empurrado” para um caminho em que tinha de me desenvencilhar sozinho. O meu pai era muito espartano, ou estudava ou trabalhava, e então percebi cedo que tinha que ganhar a vida. Das duas uma, ou ia fazer outra coisa qualquer, saindo do currículo normal, ou ia ser potencialmente um advogado,

pois o meu pai já o era. Tive um conflito muito grande com os meus pais, sobretudo com o meu pai, e saí de casa com dezassete anos, ainda nem sequer era maior de idade. Na altura, a única coisa que eu sabia fazer e que dava dinheiro era tocar e foi o que fiz, ia tocar para bares. Este rumo alterou-se quando fui para fora estudar, à partida não tinha dinheiro, estava de relações cortadas com os meus pais, de maneira que tive imensa sorte. Por volta dos anos 77, 78, 79 as pessoas olhavam para Portugal ainda com uma certa compaixão de um país que tinha saído do fascismo e, portanto, estavam dispostos a ajudar. Consegui estudar com pessoas incríveis, em França sobretudo, e nunca pediam um tostão, tive muita sorte. A música era o que dava para viver, dei algumas aulas de música, em alguns momentos em que era mais difícil, dei aulas particulares e dei bastante educação musical. Pouco a pouco, quando recusei o trabalho da orquestra, tive mesmo de construir aquilo que sou e acabei por ir fazer o que queria, criar as condições de produção para o meu trabalho, que eu não sabia bem qual era, mas tinha umas noções. Portanto, nessa altura a poesia ficou de parte, mas sempre escrevi poesia. Quando estava em França, fui editando uns poemas. Tive uns textos editados no Colóquio, Revista de Arte e Letras, que era da Gulbenkian, que já acabou há muitos anos. Era uma revista de luxo com coisas bestiais, com reproduções de quadros, e cheguei a fazer alguns trabalhos de relação com pintores. A minha atividade pública era a música, não era a poesia, por estas razões que acabei de dizer, as duas mantiveram-se sempre separadas, até ao momento em que a minha mulher estudou medicina chinesa, um bocadinho de chinês e interessavam-lhe os textos, para além da flauta. Eu sempre estive muito marcado pela cultura oriental, o Budismo Zen, a meditação, a filosofia do Materialismo Espiritual que os orientais defendem. Para eles não há contradição entre matéria e espírito, ao passo que, para nós, a matéria é uma coisa e o espírito outra, e muitas vezes temos vergonha de uma em relação à outra. Para a filosofia do Materialismo Espiritual tudo faz parte da vida, é necessário. Eles têm uma relação com o sexo e com o corpo muito diferente da que nós temos em geral. Claro que não se pode pôr o oriente “no mesmo saco”, a China é uma coisa, a Índia é outra, o Japão, ainda que as raízes para muitos deles são as mesmas, as do vale do Ganges, onde eles acreditam que nasceram os Iluminados, não acreditam em profetas, não têm filhos de Deus. Há uma diferença muito grande para nós, portanto a relação que os orientais têm com o sobrenatural é totalmente diferente daquela que nós cristãos e que os muçulmanos têm. Voltando ao interesse da minha mulher pela história chinesa, durante dez anos, ela organizou uns encontros sobre a tradição chinesa na Fundação Oriente no Convento da Arrábida, onde os eruditos falavam dos textos antigos de 300/500 anos antes de Cristo, textos Taoistas Clássicos, absolutamente fascinante, e eu, entre outras coisas, deixei-me obviamente fascinar por esses textos e, não sabendo

falar chinês, percebi que o chinês tem uma propriedade muito engraçada. Hoje em dia eles têm palavras completas, mas no chinês antigo, eles tinham um logograma para cada som, mesmo assim, não têm palavras como nós. João não existe, é “Jou”, aliás, eu sou “Mi” “Kao”. No Japão há um dicionário sobre a música chinesa, que escrevi para instrumentos tradicionais chineses, e nesse dicionário o meu nome são dois caracteres. À conta disto, de repente, fiquei muito fascinado com a música chinesa. O canto antigo chinês não tinha o nosso problema, aliás, sempre coloquei essa questão por causa da poesia e decidi aprofundá-la. Todos nós sabemos que na Ópera, se não tiver legendas, não se percebe nada. Como costume dizer, há música e há canção, são coisas diferentes, a canção não é música, e vice-versa, ou pode ser, mas isto é outro discurso em que teria de divagar. Porém, de facto, a canção é aquilo que as pessoas ouvem, é canção popular ou erudita, e na Ópera não deixa de haver a ideia da canção, a voz a dizer “coisas”, quando as pessoas não percebem nada, também não faz mal, já sabem aquilo de cor. A música tem um lado abstrato completamente diferente e existe uma ambivalência ou conflito entre a dimensão semântica e a dimensão fonética ou sonora do texto, em chinês esse problema não existe, porque eles cantam um som e em princípio percebem, fascinante. Penso que deve haver um estado de integração entre o semântico e o fonético em que a poesia possa ser música e que, no fundo, a poesia que se utilize em música, já é música. Desta forma, passei só a escrever textos que estão construídos quase como regras musicais. Não vou dizer como funciona, mas imagino um *rallentando*, um *acelerando*, uma *inversão*, uma *transposição*, com texto, à partida não faz sentido, mas se especulares um bocadinho, numa lógica de especulação associativa e abstrata, consegue-se chegar lá. Se eu disser “*a essência presente pressente que o autor ausente sente sem som cem sons sempre*” isto tudo faz sentido, não sei bem qual é, mas faz. Tenho composto muito para voz e comecei a escrever textos, em que o texto já é música. Em certa medida, esse interesse pelo texto, essa tentativa de integração do texto na música (não direi que me fez mudar a maneira de escrever música), fez mudar completamente a minha maneira de escrever poesia, aliás, praticamente deixei de escrever, já só escrevo a pensar que aquilo é música. Já para a música, não mudou completamente, mas influenciou no sentido em que muitas das minhas peças têm como ponto de partida o ritmo da palavra. Por exemplo, escrevi uma obra para o Remix, há alguns anos, que é exatamente assim e tenho outras peças, em que a ideia é pegar num texto e pensar como é que esse texto podia ser tocado. Claro que inicialmente não se percebe, mas o ponto de partida é o mesmo, é um texto analisado não só pela dimensão do conteúdo formal, mas também do ponto de vista rítmico, das rimas, das aliteraões, todas as repetições e, para além disto, o conteúdo spectral. Muitas vezes gravo um texto com a minha voz ou peço a outras pessoas para

gravar e depois analiso a voz com o espectro específico da pessoa e, a partir daí, retiro essa informação para criar harmonias em que somos nós a falar, portanto, o texto tem também condicionado bastante a música que componho, é uma brincadeira, mas é interessante.

- Num mundo onde a música contemporânea já tem maior latência, mas ainda não está intrínseca na sociedade, sente-se aceite?

Não. À “música contemporânea” eu gosto de lhe chamar música de invenção e pesquisa e, na arte, o passado é o passado, acho que não precisamos de estar preocupados em fazer história, se bem que há compositores colegas meus que me criticam e me acusam de estar preocupado em fazer história e que eles é que estão preocupados em fazer música. A partir do momento em que Newton descobriu a gravidade, não vale a pena vir alguém e descobrir a gravidade outra vez. Bach é Bach, é genial, mas não vale a pena alguém vir a seguir e fazer Bach, porque seria cópia. Portanto, na música e na criação artística em geral, a maior parte dos chamados artistas, no meu ponto de vista, não o são, são “fazedores” de qualquer coisa, tratam-se normalmente de epígonos de alguém que estava antes deles e, dessa forma, inseriram-se facilmente na sociedade enquanto um trabalho. Eu acho que a arte não é um trabalho e, aliás, quando vejo agora todas as licenciaturas em arte, acho que são um engano, sobretudo para os pais que pensam que o filho vai fazer uma licenciatura em arte da mesma maneira que vai fazer em medicina, direito ou engenharia. Não é a mesma coisa, porque espero eu que a arte seja totalmente inútil. Para mim, é como a filosofia, a arte do pensamento, e, por isso, é totalmente inútil. Claro que no caso dos instrumentistas é um pouco diferente, há uma prática direta, tocar um instrumento é muito concreto e, de facto, é diferente. A música, nomeadamente, a música dita “clássica” tem essa separação clara entre quem a cria e quem a toca, quem a atualiza, e aí de facto há uma diferença. A nossa sociedade está organizada de tal maneira que existem diferenças entre ser professor, tocar em orquestras, tocar em grupos, etc. Se isso tudo existir e se houver dinheiro, temos trabalho, e é neste contexto que estamos inseridos. Um caso particular, é como olharmos para a criação como não sendo um trabalho, no sentido de não ser uma atividade que se faz obrigatoriamente das oito da manhã às cinco. E funciona como a filosofia e a poesia que também não são trabalho, mas não podemos viver sem elas e esta é que é a questão importante. No *site* da MISO MUSIC estão lá os cinco direitos da música, em que três são para as pessoas em geral: o direito a aprender música, a usufruir da música, que é um facto extraordinário; e os outros dois são específicos aos artistas. Um deles diz “Just recognition and fair remuneration” e,

efetivamente, quando fazemos qualquer coisa, seria *fair*, simpático, que, mesmo assim, “não morrêssemos à fome”, já que o que fazemos, aparentemente inútil, é tão necessário e tão indispensável ao ser humano. Trabalhar em arte é uma maneira de olhar para o mundo, estar com “as antenas à escuta” do que está à nossa volta e o poder traduzir de alguma maneira que faça sentido para os nossos semelhantes. De maneira que tudo isto é muito ambíguo, é muito difícil de definir, até é mais que ambíguo, é mesmo contraditório, é polémico, não se encaixa bem nas lógicas mercantis e comerciais em que a sociedade moderna está completamente assente, é conflituoso. Voltando à questão dos artistas e enquanto criador para a criação, só vale a pena fazer qualquer coisa se tivermos algo para dizer, se tivermos a capacidade de conduzir a nossa invenção e pesquisa e a nossa criatividade em termos de invenção para levar a indagação até às últimas consequências. Depois termos a capacidade de retirar de lá algo novo que efetivamente possa servir para os outros. Em relação à parte em que criticam e dizem que está bem ou mal escrito, depende, é que se está bem escrito e for só “copy and paste”, todos nós sabemos escrever bem, agora se é uma coisa nova em que a pessoa está a tentar inovar e a levar por outro caminho à procura de maneira de o notar, de o traduzir da melhor maneira, é bem diferente. Por exemplo, para um intérprete, se calhar está bem escrito, mas para outro poderia estar melhor, de maneira a poder inserir-se numa lógica de uma continuidade cultural, numa herança, dentro dum contexto determinado e numa linhagem, para traduzir isto às pessoas que têm aquela bagagem e não a outra, no entanto tudo isto será um conflito permanente. É como a questão da existência da escrita idiomática para um instrumento ou a ausência dela. Se escreveres sempre idiomático é muito bem aceite, mas continuávamos a fazer igual, como quando apareceu o clarinete há 200 anos ou como há 500 anos quando apareceu o violoncelo. E os multifónicos no violoncelo? Os harmónicos? Os pizzicatos, que quando Verdi os pedia os músicos revoltavam-se porque não dava para fazer sem pousar o arco? (risos) A arte, em geral, é aquela que é compreendida e aquela que não é, se for muito para a frente ninguém vai perceber, vive-se sozinho na solidão até ao fim. Talvez daqui a uns anos percebam. Se estivermos naquele compromisso entre o que é velho e o que é novo, safamo-nos melhor. Com isto não quero dizer que é assim que se deve fazer, cada um faz como acha que sente, mas para ser aceite, inevitavelmente, é preciso estar numa situação de compromisso entre o que é o passado e o que é o futuro. Eu tenho uma definição de forma musical que é: “a forma é o tempo dos outros”. Não quer dizer que se escreva a pensar que se vai agradar aos outros, ou como é que os outros vão ser, mas na verdade quando estamos a transmitir e a escrever uma ideia musical e lhe damos um certo tempo, desenvolve-se mais, mudamos o tempo, repete-se ou não se repete, na nossa própria maneira de ouvir. Porém, no fundo, aquilo

que se está a fazer é inconscientemente a definir a forma da peça para comunicar aos outros e, na realidade, aquilo é o tempo dos outros, (não é que eu faço para agradar) mas é a minha intuição, de como é que eu consigo comunicar com os outros. Isto porque todos nós quando comunicamos estamos a tentar fazermos-nos entender, inevitavelmente estamos a tentar comunicar através do tempo, com aquilo que faz parte do outro mesmo que venha de ti. É nesse sentido que acho que não há como fazer música, ou fazer seja o que for, a pensar se se vai ou não agradar. À partida não se sabe se se agrada ou não, todos nós percebemos as coisas de maneira diferente. No entanto, claro que há estudos de mercado, há estudos de gosto, e, portanto, se fizer ao gosto de A, B, C ou D, talvez vá ter imenso sucesso. Há muitos jovens compositores que usam o modelo paradigma americano, que são capazes de dizer se lhes perguntares que tipo de música é que fazem, eles respondem que fazem aquela que lhes pedirem. Para mim é incompreensível, não digo que seja proibido, mas a isso não chamo arte, chamo artesanato, com todo o respeito pelos artesãos. Ser aceite ou não ser, na verdade, não é um problema. Acho que não sou suficientemente aceite, na medida em que acho que aquilo que tenho para propor e aquilo que digo nem sempre é muito bem-recebido, e como não o é, quer dizer que não estou a ser aceite ou não estou a ser tão aceite como, eventualmente, quereria. Nós todos gostamos de agradar, mas não fazemos por isso. Acho que a arte não é um bom caminho se o objetivo é agradar. O objetivo é fazer o nosso próprio caminho, conduzir a nossa pesquisa, utilizando as capacidades de invenção para comunicar com os outros até ao limite máximo possível, e tentar que isso seja aceite, mas que isso não seja um problema.

- Considera Portugal um bom lugar para trabalhar enquanto compositor? De que maneira?

Considero que é um mau lugar, mas por tudo aquilo que já referi, acho que dá para entender que não há bons lugares. Portugal não é um país estimulante e isso é um problema, há muito poucas oportunidades. Neste momento, esta falaciosa crise iniciada em 2008/9, e à qual Portugal só chegou mais tarde, em 2011 (já lá vão cerca de nove anos), permitiu que houvesse uma desvalorização imensa do papel dos artistas, dos músicos. Os *cachets* foram reduzidos a menos de metade e não há quase concertos, quando comecei era tudo muito mais dinâmico. Hoje em dia há muita oferta, mas há muitos esquemas esquisitos de mercado, de negócio, na verdade, mesmo os dinheiros do estado, infelizmente na maior parte dos casos, vão para produtores que fazem daquilo um trabalho, para ganharem o seu, e, deste modo, têm de ter a sala cheia para ganhar dinheiro. Então se o objetivo é esse, há coisas que não se podem fazer. Por

vezes perguntam-me se gostava de ter uma sala cheia, e claro que gostava, mas não é essa a minha missão. A minha missão como instituição, falo da MISO MUSIC Portugal e do festival de música viva, é fomentar a criação e dá-la a conhecer, o que é muito diferente do que organizar um concerto numa lógica de “Star System”, em que se chama as pessoas conhecidas e, por efeito de bola de neve, consegue-se que a própria imprensa, que não liga nenhuma, que não conhece, passe a ligar e, de repente, a sala aparece cheia. Só que isso não serve para nada no sentido da criação, da diversidade e do enriquecimento do panorama contemporâneo. A criação contemporânea e as oportunidades de tocar música de invenção e pesquisa, para ser mais específico, porque há muitas áreas, não é toda escrita, apesar da maior parte o ser, tem uma especificidade que lhe é própria e que precisa de um enquadramento próprio. Não podemos misturar tudo, esta música tem de ter lugar, a arte musical, enquanto forma de pensamento, conhecimento, de avanço, de procura de soluções para o futuro, faz parte do próprio percurso de evolução da humanidade e é fundamental, precisa de ser feita em liberdade. Quando digo em liberdade, não é estarmos atrás de uma jaula, liberdade é podermos fazer isso sem estarmos condicionados por ter a sala cheia, ter de vender bilhetes, não ter dinheiro para fazer. Acaba por funcionar como na investigação científica, uma coisa é a investigação aplicada, para dar certos resultados, é preciso arranjar um penso, um remédio, isso é um assunto, outro assunto é fazer investigação fundamental, aquela que não se sabe quais são os resultados que daí resultarão, mas se não se fizer não se descobre nada de relevante. Se só estivermos a trabalhar para as farmacêuticas, para venderem remédios, não alcançamos mais conhecimento. Portanto, se não houver dinheiro, e para haver dinheiro tem de haver a compreensão e o entendimento de alguém que tem poder para pagar, porque ninguém vive do ar, a investigação fundamental não vai aparecer. Das coisas mais problemáticas a este tipo de investigação são o cancro e outras doenças, por isso tem de se fazer investigação fundamental. Há milhares de pessoas a investigar, porque se não se tivesse feito este tipo de investigação não tinha havido Marie Curie, Pasteur, não tinha havido ciência nenhuma nem arte nenhuma, porque todos os grandes artistas não ganharam prémios, não andaram a mando de ninguém. Bach todos os Domingos tocava uma oratória, mas, ao lado disso, as grandes obras de Bach nem foram aquelas que foram encomendadas, foram as que ele escreveu porque teve tempo e lhe apetecia escrever. Não quer dizer que seja incompatível, porque não é, mas há que não perder de vista a necessidade absoluta de preservar esta possibilidade. Hoje em dia, no meio deste poder hegemónico do mercado, a investigação fundamental está francamente ameaçada, visto que só o que vende é que se justifica. Este problema é transversal, existe em todos os países, porque esta relação é sempre difícil. Acho que Portugal não é especialmente bom, há

muito pior, mas não é bom, justamente por falta de oportunidades. Se nós não formos motivados, provocados, desafiados, se não tivermos coisas difíceis para fazer e que nos obriguem a ultrapassarmo-nos a nós próprios, porque tem de ser, se não houver essa possibilidade, esse benefício da dúvida, nós não vamos a parte nenhuma. Penso que Portugal, neste momento, é um país que, nos últimos dez anos, regrediu vinte. No princípio do séc. XXI, era um país muito diferente do que é hoje, tinha crescido ao longo do tempo numa série de coisas, desenvolveu-se a educação musical, por exemplo, porém houve muitas coisas na sociedade que não acompanharam esse desenvolvimento. Hoje em dia há muitos músicos portugueses no estrangeiro, por um lado é formidável, quer dizer que são bons, por outro lado é sinal que aqui não têm lugar. Quando fui para a Alemanha achava que os músicos alemães eram muito bons, mas, nos dias de hoje, não há diferença nenhuma, os músicos portugueses são tão bons como em qualquer parte e não era assim na minha geração. Eu faço parte da primeira geração das pessoas que foram para fora estudar, os professores de agora, não forçosamente os melhores, já têm uma bagagem totalmente diferente dos que estavam antes deles e os que vieram a seguir, a geração do Nuno e etc, já são cinco estrelas, e depois todos os jovens, na maioria, são muito bons. Agora a formação é incrível, mesmo estando num período de retrocesso, mas há muito poucas oportunidades. As orquestras não fazem nada, as instituições do estado, com exceção da Casa da Música, que eu acho que é insuficiente, mas faz, com exceção daquilo que nós fazemos, apesar de termos poucos recursos, com exceção do que outros pequenos grupos fazem, não há. Não há encomendas, não há oportunidades para trabalhar, não há oportunidades para apresentar concertos. Os músicos desenvolvem-se a fazer música de câmara. Que oportunidade é que há para fazer música de câmara em Portugal hoje em dia? Orquestra também não, mas orquestra não serve para ninguém, só serve para ganhar dinheiro, musicalmente não serve para ninguém. Agora, de momento, não sei como é que se muda, é preciso uma mudança de paradigma grande e estamos em queda e vamos continuar. Ainda que o ambiente no país seja simpático com este governo, estamos claramente em queda, porque esta questão ultrapassa este governo. Trata-se de um problema existencial que tem a ver com o capitalismo neoliberal, que só funciona para os interesses privados e, estes, por definição, são incompatíveis com os interesses comunitários. Não é preciso ser comunista, basta pensar nos outros.

- Há alguma instituição que o apoia? Quais e de que maneira?

Há o Estado, a Câmara Municipal de Lisboa e há o Instituto Camões. São as três instituições, em montantes diferentes, que financiam uma parte apreciável, diria que

trinta e tal por cento da atividade, sobretudo o Estado Português, através do Ministério da Cultura, DGARTES, pelo menos nestes últimos anos. Só temos apoio do Estado desde 2005, até lá vivíamos do meu dinheiro pessoal, foi assim que construímos e começamos todo o projeto. Tive a sorte suficiente de ter muitos concertos, poder andar sempre de um lado para o outro e viver de tocar.

- A sua família e círculo de amigos tem contacto e/ou gosta de música contemporânea?

Sim. A família sim, os meus filhos também, desde a barriga da mãe que ouviram música contemporânea, inclusive estudavam a ouvi-la. Gostavam de uma série de peças, é uma questão de hábito. Acho que essa ideia de que a música contemporânea é difícil é só para quem não a conhece. Eu não gosto de ouvir música de pano de fundo. Por exemplo, quando vou no carro tenho duas opções, ou ponho Pop Rock ou ponho Bach, pelo simples facto de que não têm dinâmica, é sempre *mf* ou sempre *f*. Como barulho de fundo funciona, tanto ouço Bach como ouço Bob Dylan, para te pôr em perspetiva. Mas, normalmente, não ouço música, para mim a música é uma espécie de meditação, estou concentrado a ouvir. As pessoas normalmente criticam a música contemporânea, dizem que é difícil de ouvir. Talvez porque exige de facto alguma concentração e exige ainda mais quando não se conhece e nós gostamos do que conhecemos. No outro dia fizemos um concerto para as crianças com o Sond'Ar-te e veio um miúdo perguntar, mas que música é esta? E eu expliquei que era música. E o que os colegas começaram a dizer porque é que não dizia que era música contemporânea. Eu respondi que música contemporânea não quer dizer nada. É música, é música de hoje, é música nova. Entretanto, há um miúdo que me diz que a mãe costuma dizer que para se gostar de uma coisa lá em casa, quando ele não gosta, tem de comer oito vezes, se ao fim das oito vezes ainda não gostar, então é mesmo porque não gosta. Normalmente quase sempre gosta! (risos) É genial. Isto era um miúdo da quarta classe. Eu não acredito que ninguém que vai ouvir as Suítes de Bach pela primeira vez, que não tenha nenhuma bagagem musical anterior, aceite de imediato, não é possível. As Suítes são emblemáticas para os músicos, para a maior parte das pessoas e para os melómanos, e sendo tão austero, não é possível a aceitação imediata. Não estou convencido que a música é difícil. A música só é difícil porque nós não estamos habituados a ela, porque, efetivamente, o comum mortal não tem exposição nenhuma a este tipo de música.

- Existe algum processo ou ideia geradora por detrás das conceções das suas obras?

É uma resposta complicada, porque tem muitas maneiras. Há pessoas que para escrever uma peça têm que ter uma ideia, no entanto, normalmente, para escrever uma peça, eu tenho de ter ideia nenhuma, quanto menos ideias tiver, melhor. A ideia de estar perante uma página branca (e isto tem a ver com a poesia, nunca escrevi um poema porque tenho uma ideia, porque eu nunca quero dizer nada) e dizer aquilo que o percurso que eu percorrer me fará dizer. E esse percurso, inevitavelmente, tem a ver com a minha investigação, com aquilo que eu sei e com aquilo que eu quero dizer às pessoas, portanto não é inócuo. É extraordinário conseguires começar esse processo no vazio total. Eu parto da matéria sonora, mas não posso dizer que é uma ideia, porque normalmente não é, procuro antes um objeto sonoro. A ideia de partir de um vazio, que não é um vazio, és tu, não existe, e tu não nasceste do nada, não caíste aqui de para-quedas, és uma herança. Tu és herdeiro de milhões de anos atrás de ti, de pessoas que nunca conheceste, de um sofrimento horrível e algumas alegrias também que essas pessoas passaram. Culturalmente carregas isso tudo. Como é que nasce? Nasce de um objeto, nasce normalmente de uma célula, nasce de um material musical qualquer da própria música ou de um som se for uma obra mista com eletrónica, ou de uma palavra, por causa do seu som, ou de um acorde, ou de uma relação intervalar. É uma espécie da ideia do escultor, “mandas o barro à parede” e depois vês o que é que sai.

- Tendo sido percussionista, de que modo a sua faceta de instrumentista e performer condiciona a sua escrita?

Acho que condiciona pouco, no entanto há uma coisa que condiciona certamente, o facto de ter sido percussionista, que me dá duas perspetivas e uma delas é o gesto musical. Há pouco falava que o idiomático não, mas que o gesto instrumental está implícito naquilo que eu estou a escrever e, esse mesmo gesto, projeta-se também no ato da performance. Muitas vezes imagino-o e visualizo a ação, o *In situ* da cena, como é que ele se comporta, o que é que ele vai fazer, não tem nada a ver com teatro.

- Realizou algum tipo de processo de familiarização com o funcionamento do clarinete e as suas possibilidades técnicas? Há algum clarinetista que trabalha consigo regularmente neste sentido?

Realizei, mas, como sou preguiçoso, fui diretamente à fonte. Contato o Nuno Pinto, faço as minhas perguntas e resolvo as minhas dúvidas. Falando da peça *No Oculto Profuso*, eu e o Nuno alterámos muita coisa na partitura e noutras partituras de ensemble em que o Nuno toca também, mas a partitura da peça para clarinete e eletrónica é paradigmática nesse ponto de vista. Corrigimos muita coisa, articulações, técnicas expansivas, passagens. Com isto, mudei notas e outras coisas, por exemplo, a questão dos quartos de tom, que é uma loucura, mas devo salientar que o trabalho do Nuno é incrível e, no final das contas, acho que devo ter alterado apenas três quartos de tom que passaram a cromático, porque não dava mesmo naquela passagem. O resto o Nuno fez tudo, numa peça inteira de catorze minutos, o que não é nada fácil como se deve calcular. Acho muito importante este trabalho, porque eu aprendo imenso com os instrumentistas e além disso gosto imenso deste tipo de interação com eles. Talvez por ter sido instrumentista, gosto daquela cumplicidade, gosto de saber que as pessoas, mesmo que de forma dificultada, estejam a fazer algo com o qual estão de acordo, são também cúmplices disso. É um esforço, mas um esforço que faz sentido, ou não é esforço nenhum... Também é preciso ter prazer, mesmo quando é difícil. A dificuldade pode ser por si só um prazer e não só dificuldade por dificuldade, e como instrumentista acho isso muito importante. Voltando à música contemporânea, por causa das oportunidades e do circuito que se cria, a música não pode ser tocada só uma vez. As peças são tocadas tão poucas vezes, como é que elas amadurecem? Nem os instrumentistas amadurecem, nem as obras amadurecem e nem o compositor amadurece. Uma coisa é uma estreia, mas a ouvir a peça que se escreve sabe-se que onde está bem, onde não está tão bem, onde poderia ter saído melhor ou pior, mas normalmente, sabe-se que pode amadurecer, mesmo que esteja muito bem na estreia. Ainda agora na peça *No Oculto Profuso* que o Nuno já tocou dezenas de vezes, muito difícil, de cada vez que ele a toca, insulta-me umas cinquenta vezes (risos), e diz que “nunca está nos dedos”, que trabalho e nunca está e é como se estivesse a pegar na peça pela primeira vez.” Ele está a exagerar, não é bem assim, mas eu percebo o que ele diz. Foi uma obra que tocamos no concerto do outro dia, já não fazíamos a peça há dois ou três anos, e saiu muito bem! Eu acho que saiu melhor do que nunca! Não foi perfeito, não, mas em termos de performance correu muito bem. Ele já conhece muito bem a eletrónica e eu estou tão à vontade com ele, consigo antecipá-lo tão bem que se um duo. Ele ia à procura de coisas que não estão na gravação, mas estão lá, sempre estiveram, não inventámos nada. Eu senti mesmo que houve ali momentos em que ele estava a desfrutar, e é fundamental isso acontecer. É claro que estas coisas levam o seu tempo. É um bocadinho da conversa da relação com o instrumentista, de criar essa cumplicidade para as obras poderem amadurecer, é um bocadinho da conversa da

música contemporânea também, que as pessoas ouvem ou não ouvem. Se só se ouve uma vez, voltamos à história do miúdo, tem de se comer muitas vezes para começar a apreciar, saber o que se vai fazer. E por fim, o próprio contexto, pensa-se pouco à volta da música. Por exemplo, nós fazíamos umas sessões chamadas “Quintas Abertas” e chamávamos sempre, ou um artista estrangeiro que normalmente passava aqui por Lisboa, ou um compositor português para falar sobre o seu trabalho, assim de forma informal. Convidava vinte/vinte e cinco pessoas e apresentava o trabalho, falava, dava a ouvir a música. As pessoas ficavam desinibidas. Fizemos cerca de trinta sessões, aconteceram durante mais ou menos três anos e era uma vez por mês. O que eu aprendi com os meus colegas foi extraordinário e não era porque eles me estivessem a dar uma aula, era antes o enriquecimento de aprender como é que eles faziam, mais novos, mais velhos que eu, é muito interessante. É tudo isso que é preciso pôr em perspetiva, isso enriquece-nos, olhamos e falamos das coisas de outra maneira, com mais segurança e com mais sabedoria, com mais conhecimento, podemos comunicar as nossas ideias aos outros de outra forma, o caminho é longo...

- Como é que se sente a escrever para clarinete não sendo clarinetista?

É muito melhor. Uma pessoa pode fazer tudo aquilo que não sabe, porque a folha está branca e depois vem o intérprete. Desde que alguém tenha disponibilidade de ver a partitura, se estiveres completamente ao lado também deixa de fazer sentido. O compositor tem de estudar como qualquer pessoa, se não conhece tem de conhecer o instrumento, tem de ouvir, tem de se aconselhar com quem sabe, tem a literatura, tem todo o passado que diz como é que é, tem imensas maneiras de se informar. Uma vez formado, na medida em que se estiver a escrever numa perspetiva, a projetar-se no amanhã, como é que vai ser o clarinete, para não ser a obra que já se ouviu, inevitavelmente, vai encontrar desafios e encruzilhadas às quais vai dar uma resposta. Uma das questões da criação fundamental, e quase que a define, é a liberdade da decisão. Existem sempre imensos caminhos possíveis para tudo e temos de ser capazes de escolher um, e aquele que se escolhe vai condicionar tudo o que vem a seguir. Depois escolhe-se outra vez e vai condicionar tudo outra vez. Não percebo como é que em arte há plágio, é incompreensível, porque se o processo em si é uma espécie de processo iniciático, caminho espiritual, é uma viagem, uma viagem não se copia. Começamos a nossa viagem aqui e quando acabarmos, daqui a um dia ou daqui a uma semana, já não somos os mesmos. Acho que quando alguém vai ouvir um concerto e sai, já não devia sentir-se o mesmo, porque fez uma viagem. Quando se escreve uma peça é a mesma coisa, é esse o caminho. Quando estou a comunicar isso a alguém,

essa viagem tem imensas coisas que eu desconheço, às quais algumas eu sei dar resposta, outras não sei e arrisco de uma maneira intuitiva, outras engano-me, mas prefiro isso, eu prefiro não ter a certeza e enganar-me. Depois chegar humildemente a quem sabe e mostrar o meu trabalho e essas pessoas contestarem-me, discutir e tentar resolver o problema aprendendo. Claro que se nada der temos um problema, mas é suposto o compositor ter alguma competência. O Nuno fala muito nesse aspeto da competência, se ele o é, compositores também o têm de ser. Eu acho que o problema é que a competência do ponto de vista da criação não é uma coisa totalmente objetiva. O que é a competência em termos de criação? É só saber escrever e notar bem? Ou é ter alguma coisa para dizer e saber dizer? E, portanto, é complicado, mas é interessante ver como as coisas nascem.

- Considera que a utilização destas novas abordagens sonoras traz algo de novo ao potencial expressivo da música?

Trazem, por estas questões todas, e é inevitável. Se todos continuássemos a fazer a mesma coisa, o que também me surpreende, o facto de as pessoas não terem esta evidência, como seria? Quando somos crianças que é que gostamos? Gostamos de descobrir e de aprender todos os dias coisas novas, então quando alguém chega a adulto porque é que se haveria de se satisfazer com aquilo que já conhece? E as pessoas criticam a música nova como uma invenção complexa sem sentido. No entanto não deixo de querer descobrir e inventar coisas novas, é isso que nos faz crescer! Essa capacidade que temos de crescer, de aprender, de questionar, é o próprio da criação artística, não podemos negar isso à arte. Pode não se estar interessado como ouvinte, e o problema é das pessoas, não da arte. O ouvinte pode estar esclerosado porque parou no tempo. É outra coisa que tem a ver com o Ser-humano, temos de facto um período da vida que aprendemos, mas depois gostamos de funcionar numa zona de conforto. Além disso, o nosso cérebro também está feito para nos proteger de tudo o que é perigo, portanto, tudo o que é estranho é perigo, tudo o que não conheces é perigo, e então num concerto, não conhecemos nem nos identificamos com nada, é perigo, e então não voltamos lá mais. A arte é cultura, não é uma coisa intrínseca, não existe música universal, não há nada universal, isso é uma ideia fantasiosa de alguém que se lembrou de dizer isto há uns anos atrás. A minha música, que é música ocidental europeia, só serve para mim, claro que, à força de vender a outras culturas, as pessoas vão acabar por ouvir Mozart, Beethoven, Stockhausen e, pior ainda, Azguime, ou ainda pior! (risos) Mas à partida, a cultura delas é uma música totalmente diferente, não é melhor nem pior, é outra coisa, e só se percebe a música que faz parte da tua cultura.

Nós somos seres culturais e as pessoas se não gostam é porque nunca ouviram. Se a sociedade não criar condições para que essa pessoa tenha acesso, se na rádio não se ouvir nada de relevante, se na televisão nunca passarem um único concerto, os telejornais nem sequer fazerem referência a concertos de música, como é que vai existir público? É muito simples, não é à força, é simplesmente proporcionando os mecanismos certos. Agora, como os mecanismos são só os da venda, só o que vende é que chega às pessoas, se isto não vende, paciência, só que o pensamento e a civilização precisam disto... Voltando à questão das novas técnicas instrumentais, é normal, das duas uma, ou o instrumento deixa de servir (e na história da música há muitos instrumentos que ficaram pelo caminho), ou o instrumento continua a servir, se se conseguir adaptar às novas técnicas, porque se não, daqui a vinte anos ou trinta ninguém toca clarinete, acredita que é perfeitamente possível. Se o instrumento não tiver a capacidade para evoluir nem tiver, por um lado, o enquadramento cultural para o suportar, e não tiver a validação artística de quem escreva para ele, desaparece. O Arpeggione desapareceu, a Teorba, ninguém vai tocar Teorba. Há agora pessoas a tentar recuperar, mas são instrumentos que perderam completamente o porquê, por uma destas três razões. No entanto, por exemplo, o Arpeggione só desapareceu por não ter sido validado por repertório a sério, foram tudo obras de segunda e então nunca se chegou a impor. Há uma quantidade infindável de instrumentos eletrónicos dos anos sessenta para cá que desapareceram, mas alguns ficaram, e algumas ideias desses instrumentos, mesmo os que se transformaram em Software ficaram. Os instrumentos têm que evoluir, inevitavelmente, porque a música evolui. Hoje, à conta dos CD's, dos iPhones, e da tecnologia em geral, não ouvimos da mesma maneira. A nossa maneira de ouvir mudou, quer queiramos quer não, independentemente da música que se ouve, a eletricidade fez mudar a maneira como ouvimos. Quando se ouve um CD com um paradigma de som, de gravação, que não corresponde à realidade, damo-nos conta que é uma música produzida e processada, mas nós habituamo-nos a isso e é disso que gostamos. Quando se ouve amplificado, e não estou a dizer que amplificado é bom, (amplificado é pior do que não amplificado) mas traz uma série de possibilidades que o não amplificado não traz, portanto, são outras possibilidades, e há mais. Por exemplo, os multifónicos no clarinete, o clarinete tem de se adaptar, e que bem que se adapta (é um dos instrumentos de eleição para os multifónicos e é extraordinário o que se pode fazer, é um mundo imenso de descoberta). Voltamos à criança, vamos descobrir, vamos ver como é que é e se nos interessa. Claro que se formatarmos isto tudo numa tela quadrada de adultos, se dá dinheiro ou se não dá, não interessa e deixa de existir, ficamos mais pobres, o nosso imaginário torna-se cada vez mais pequenino quando deveria ser totalmente infinito e deveríamos poder imaginar tudo para lá do que é a

existência. Em relação aos instrumentos é isso, depois os instrumentistas, ou fazem ou não fazem e os compositores são capazes de escrever alguma coisa de jeito ou não. Hoje em dia, se formos ver, temos as correntes, nomeadamente na Áustria e na Alemanha, pós Lachenmann, há uma série de desenvolvimentos que são uma corrente apreciável, muita gente a fazer música nova e que, tal como o Beethoven, mudaram a maneira de pensar e de fazer. E isso já não se pode apagar, já existe, já deixou marcas para sempre, depois pode ter mais impacto com o passar do tempo. Há coisas que vão desaparecendo devagar e outras que vão aparecendo, umas duram mais, não importa. Acho que os instrumentistas, do ponto de vista da formação, têm que fazer coisas e dedicar-se, porque é um caminho ao qual não se pode dizer que não, é como dizer que não ao piano, a partir do momento em que ele apareceu no início do séc. XIX, como o conhecemos, quanta música é que só se fez porque este instrumento apareceu? Como hoje em dia que há muita música que se faz porque existe eletrónica, porque existe a amplificação, porque existe tecnologia, porque existe a possibilidade de combinar. A partir do momento em que está feito, nunca mais desaparece, pode ser mais ou menos perecível, mas desaparecer em termos absolutos nunca mais. É preciso prepararmo-nos para isso, se nos encostamos e só tocamos Dó, Ré, Mi, Fá, Sol mais o concerto de Mozart todo impecável, vamos ter problemas.

- Qual foi o contexto para a qual compôs a obra *No Oculto Profuso (medidamente a desmesura)*?

Foi escrever uma peça para o Nuno Pinto. Do ponto de vista do material, é uma peça que segue o tipo de pesquisa que estava a fazer nessa altura e que continuo mais ou menos a fazer. Todas as minhas peças que aborda na sua dissertação, tirando o *Le Bleu Profond*, fazem parte da maneira de fazer e de pensar que fui criando a partir dos meus 40 anos. Começou com o *Derrière Son Double*, que considero o meu Op. 1 fase 2, e ainda não apareceu a fase 3, mas anda por aí, e é bom que apareça senão deixo de compor (risos). O *Le Bleu Profond* é fase 1. Esta maneira de fazer e de pensar (fase 2) tem a ver com o desenvolvimento da ideia de um “objeto sonoro” - termo que Pierre Shaeffer utilizava para a música eletroacústica, mas que prefiro chamar configuração morfo-temporal. O que é que quero dizer com isto? Quero dizer que, no fundo, não é mais do que um som, mas em vez de olhar para o som como uma entidade estática, por exemplo, isto (deixa cair as chaves sobre a mesa) é mais do que um som, são uma data de sons que se desenvolvem no tempo. Se se olhar ao microscópio (volta a deixar cair as chaves sobre a mesa) agora já foi diferente, temos uma série de acontecimentos que, tal como disse, se desenvolvem no tempo. Se se transformar estes dez milissegundos

da queda destas chaves e multiplicarmos por cem, passamos a ter um minuto, lá dentro constatamos como é que o som se desenvolve no tempo e, portanto, estamos a olhar mais ou menos à lupa para um som. Não é um objeto sonoro, porque não é uma coisa estática, uma unidade no tempo, mas uma coisa que tem uma configuração que se desenvolve no tempo, daí eu ter dito morfológica, mas que se está a desenvolver no tempo à mesma. A maior parte do material que uso tem a ver justamente com isto, e que tipo de especulações é que posso fazer a partir daí. Muitas vezes, é óbvio que isto é um ponto de partida, e à medida que se constrói a nossa própria linguagem é como a harmonia tonal, quando se passa da polifonia para a música tonal, e quando se passa do séc. XV para o séc. XVII, há todo um percurso. Mas imaginemos que estamos no séc. XVII, há uma série de coisas que já passámos a conhecer, sabemos que funciona assim, portanto, no meu caso, eu tenho obviamente referências, há pessoas antes de mim que me inspiraram, mas nunca copiei o que eles faziam. Inspirou-me a maneira como eles pensavam a música, de uma forma lata, condicionou a minha maneira até como ser humano, porque é uma interpretação do mundo, a maneira como olhamos para o mundo. A partir daí, quando se constrói e se analisa esse objeto sonoro (eu analisei muitos com o sonograma a ver como é que era, como é que fazia, como é que não fazia, a voz, as vogais, como é que os espectros parciais aparecem) e, a partir desse momento, comecei a perceber, e passaram a ser sons aos quais posso eventualmente recorrer, onde fiz uma série de desenvolvimentos e dos quais me apropriei de uma forma abstrata, portanto passaram a ser acordes, passaram a ser notas totalmente abstratas no papel. A ideia dessa configuração morfo-temporal tem a ver com isso, para cada peça eu não vou à procura, umas vou, noutras utilizo o que já tenho. No *Derrière Son Double* tem sete configurações que o definem, uma delas são os dois multifónicos de clarinete baixo, que estão no solo, não é mais do que a interpolação de um, que é o de partida, para o multifónico de chegada. Tentei ver como é que conseguia arranjar multifónicos em que houvesse apenas uma mudança, onde só uma nota mudasse e as outras se mantivessem. No acorde de chegada, os outros instrumentos pegam nas notas do acorde que o clarinete baixo está a fazer e começam a tocar e depois desenvolvem-se para outra secção. Esse multifónico, nesta minha conceção, é uma configuração morfo-temporal, portanto é uma nota, um acorde, e como não é afinado, é um agregado. O *Derrière Son Double*, falando desses sete objetos (coisas híbridas, tentativa de juntá-las, passar de uma para a outra, de uma forma tão gradual como possível), são configurações, uns são sons acústicos, outros são sintéticos, uns são meramente especulativos, não existem, outros são especulações de escrita, mas são objetos também, e, portanto, passo de uns para os outros por interpolação, como se tivesse vários estados da matéria, metamorfoses, mas a

interpolação tem mais a ideia de um ponto, de ir daqui para aqui (só que aqui somam-se laranjas e maçãs, ao contrário do que se aprende em miúdo, passamos de um iPhone para uma bola de papel, como é que se faz isto?) (risos). Hoje em dia, a música que escrevo é uma música tecno-mórfica, ou seja, está completamente dependente da tecnologia do meu tempo por um lado, mas, antes disso, está completamente dependente de um conhecimento científico que tenho do fenómeno sonoro e que todos os músicos têm de uma forma intuitiva. A história dos harmónicos, “que tem barbas”, é de uma intuição genial, tal como a história do pentagrama, a pessoa que o inventou é matematicamente genial, e falando de transposição como maneira de representar os sons, com todos os problemas que o pentagrama tem. Estas peças inserem-se dentro desse contexto. Para *No Oculto Profuso*, o ponto de partida é o próprio clarinete, é um espectro sobre ré defeituoso/incompleto e, como se sabe, o clarinete só tem os harmónicos ímpares, logo isso condiciona a peça, a maior parte dos espectros, as harmonias e os desenvolvimentos melódico-harmónicos ou tímbricos, para ser mais geral. No timbre incluímos a melodia, a harmonia e o ritmo, porque antes o timbre era aquele parâmetro que não era nada, era o que não era parâmetro, e visto de outra maneira, à luz do conhecimento que se tem hoje do fenómeno sonoro, que não se tinha sequer há 40 anos, no fundo, o timbre engloba isso tudo, porque, de facto, quando a frequência é muito lenta estamos no ritmo, quando é muito rápida, deixamos de ouvir o ritmo e passamos à frequência que se ouve com uma altura definida. Essa altura tem propriedades espectrais que fazem com que essa frequência/nota carregue uma harmonia. Não há nenhuma nota, a não ser uma onda sinusoidal no mundo real, instrumental ou não instrumental, que não tenha uma harmonia lá dentro. Isto tem uma harmonia (chaves a cair sobre a mesa) com uma série de frequências aqui medidas. No caso desta obra para clarinete e eletrónica eu parti do próprio clarinete. Sobre o *Derrière Son Double*, no título está “Som” na palavra “Sond”, mas o título refere “Atrás/*Derrière* do teu/*Sond* duplo/*Double*” e, no fundo, este título de um poema francês, representa que nas tais secções da peça, umas vezes o modelo é acústico e a eletrónica imita-o, e outras vezes vice-versa. Tem sempre uma sombra, como se andássemos sempre com o duplo atrás, sendo que o duplo varia, às vezes a tua sombra és tu e outras tu és a tua própria sombra, é ambíguo. Funciona assim, e tem várias coisas específicas. O clarinete é mais simples, o que faço muitas vezes no meu processo de composição é uma série de transposições, que a maior parte dos compositores espectrais estrito-senso não utilizam, transposições reais em que o que transponho são os intervalos reais, e utilizo livremente as operações típicas da escrita desde o João Sebastião, se me forem úteis utilizo. Trabalho também com, diria, andaimes, componho com andaimes, como quem constrói um edifício, mas depois não me obriga a ir por eles, se me apetecer voar, mando

um voo, porque a liberdade é minha, a responsabilidade também e a obra também. Agora, gosto de pôr andaimes, porque senão a casa sai torta, depois também não preciso de os deixar lá, há quem deixe, eu não gosto, nem tenho interesse, não me importo em dizer como faço, porque são coisas muito “miudinhas”. Há coisas que dá para analisar e outras que não. As análises são totalmente falaciosas. Sobre a microtonalidade, tem a ver com duas coisas, posto que, normalmente, quando faço especulações e estou a tentar perceber e ouvir, não trabalho com quartos de tom, trabalho com oitavos de tom, só que se trabalhar com quartos de tom já é complicado, então oitavos de tom ainda mais dificultada é a tarefa. Normalmente, se pensarmos num espectro, em qualquer nota, não existe um universo “temperado” (porque afinação temperada também não existe. Acho que um dia vamos deixar o temperamento e a música vai ser muito mais interessante, o futuro não passará por criar novos temperamentos, visto que a natureza já está destemperada desde sempre) e quando se toca num piano, por exemplo, podemos achar que está verdadeiramente afinado, mas só porque foi afinado por uma pessoa com ouvidos a sério, com um afinómetro e a isso se chama um piano harmonizado. A Maria João Pires quando se desloca, eu conheço-a bem, desloca-se com um harmonizador, como ela lhe chama. Como sabemos, o temperamento é uma contradição, para se ter oitavas perfeitas não se pode ter quintas nem terceiras, tem de haver um compromisso. Uma pessoa é educada a desviar-se do que é natural, por isso é que, naturalmente, os harmónicos naturais não são temperados, é por isso que soam tão bem, não é só fazer a soma da oitava mais a quinta, é muito mais complicado. Num espectro, e dependendo dos instrumentos (ou de qualquer outro som), quando se vai para os agudos, no caso do piano por exemplo, começamos a ter uma distorção irreal, e, teoricamente, os harmónicos no verdadeiro sentido, que consiste na multiplicação de uma determinada frequência por inteiro, isto são harmónicos teóricos, na natureza isto não existe. Quando chegamos ao 4º, 5º e 7º já não é bem aquilo, já é torto e no fim dá uma curva exponencial, os instrumentos não desafinam, são mesmo assim, o timbre do instrumento tem isso implícito. Faz todo o sentido fazer este tipo de música, não é querer ser naturalista a pensar nisto. No fundo, nos agudos temos sempre o cromatismo e o hipercromatismo, no entanto isto tudo só se ouve quando se chega ao 60º, 70º, 80º harmónico, não é real, e não há nenhum instrumento que tenha uma extensão possível de alcançar. Estamos no fundo a brincar com uma abstracção e a transpor isso para baixo. É o segundo aspeto, a transposição dos harmónicos e o que gera pensar se existem subharmónicos ou não, que no fundo é tudo isto, mas ao contrário, que em boa verdade em vez de chamar subharmónicos são todos os sons diferenciais que aparecem dos batimentos entre determinadas frequências, as resultantes da soma dessas frequências. Na verdade, também existe

microintervalos no registo grave, num registo que intitulamos fundamental, da nota pedal, do baixo contínuo, é preciso ter isto em perspetiva. Quando vamos para a escrita, dependendo do contexto, ponho mais ou menos microintervalos e arredondo-os. Só arredondo microintervalos que estão ou muito longe ou muito próximos do cromatismo, os outros deixo cromáticos, porque na teoria seria uma música totalmente destemperada sempre. Isto é só mesmo na teoria, porque depois temos de lidar com uma realidade que são instrumentistas que tocam com instrumentos que estão preparados e que foram desenvolvidos e aperfeiçoados para fazer música cromática, quando não diatónica e, portanto, temos de nos adaptar. Agora a questão é esta, e para finalizar sobre a microtonalidade, na história da música, se olharmos para o séc. XIX, quando passamos por Beethoven, pelo romantismo e chegamos a Wagner. Wagner à conta das notas de passagem que introduz, que são tantas, acaba por gerar um total cromático, o que faz de Wagner incrível, do ponto de vista da história da música. Schönberg tentou tirar daí relações e mostrar já que tudo são notas de passagem porque é que não podem ser todas iguais? E inventou o conceito do dodecafonismo. Mais à frente, já não foi bem ele, dodecafonismo por dodecafonismo, e, visto que no nosso ouvido, nem que seja culturalmente, sempre que repetimos uma nota, definimos que ali está uma determinada tonalidade, porque se tivéssemos no tempo dos modos se calhar tinha sido diferente. Em certa medida, grande parte da música do séc. XX é uma tentativa de dar resposta ao fim da tonalidade, são essas as consequências, porque já se fez tudo o que se podia fazer, e agora como é que é? Há quem ache que não, isto é a minha interpretação da história, também há quem ache que o dodecafonismo de Schönberg seja uma aberração, que nem sequer é música e que não conta. Eu não acho isso, acho que conta, e de que maneira. Toda a ideia de reintroduzir a noção de consonância na música (com o dodecafonismo essa noção desapareceu) só surgiu voltando para trás no tempo, no entanto, como eu não gosto de voltar para trás, a minha resposta foi ir para a frente à procura de uma resposta melhor. A questão da microtonalidade e a questão da ideia de reencontrar a consonância, e a microtonalidade pode aparecer como apenas hipercromatismo, e, portanto, hiperdissonante não é, permite a reintegração da consonância na música, porque permite a fusão dos componentes, e em vez de ouvir um acorde para o qual fomos treinados a ouvir, acordes em que as notas estão todas separadas, ouvimos um som, uma massa que é feita de montes de coisas e os microintervalos em geral. Neste caso, do ponto de vista prático, chamemos-lhe quartos de tom, ajudam a essa sensação da fusão tímbrica e da fusão sonora. Isto vem muito da experiência eletroacústica, mas a mim, o que me interessa, mais do que os sons eletrónicos, é apropriar-me desse conhecimento, dessa aquisição e fazer música instrumental, mas que soe muitas vezes a eletrónica, e a razão principal

tem a ver com a introdução de quartos de tom (se pensarmos numa nota de piano, o piano está afinado, não vamos desafiná-lo, poderíamos, mas não vamos, e se pusermos um violoncelo a tocar a mesma nota um quarto de tom ao lado, já não ouvimos duas notas, às vezes. Depende, se for só assim ainda ouvimos, mas se for um bocado mais complicado com outros instrumentos deixamos de ouvir, ouvimos uma névoa, a única coisa que se vai sentir, se se prestar muita atenção, é que o piano está desafinado, porque os outros instrumentos misturam-se bem, mas o piano não se consegue meter no som dos outros). Sobre o *De parte et d'autre*, o que acontece é a sobreposição de dois espectros, ou melhor, a sobreposição entre um espectro harmónico e um subharmónico, transpostos de maneira a ficarem no mesmo registo, este é todo o princípio desta peça e soa eletrónico porque é um processo como tal, que se faz em sintetizadores, mas, neste caso, é tocado pelos instrumentos. Na obra *Son a ta demeure*, trata-se de um objeto híbrido, é uma mistura de uma nota de marimba com uma nota, se não estou em erro, de flauta, ou seja, é a mistura de dois timbres a tocar a mesma nota em oitavas diferentes. E como já foi aqui dito, os instrumentos, naturalmente, não são temperados, isso dá uma curva estranha, e a harmonia desse objeto e consecutivo desenvolvimento desse mesmo objeto, em que, logo no início, o clarinete toca os harmónicos agudos no registo do clarinete, que é toda a parte de microintervalos, e o piano está, no essencial, a tocar a parte grave do espectro desse objeto, que é uma espécie de híbrido entre marimba e flauta, se não me engano. Sobre a fase 1 e esta peça *Le Bleu Profond*, é completamente diferente, é uma peça que está completamente ligada a um gesto musical do ponto de vista harmónico, não sei porque é que fiz e como é que fiz, apesar de só a ter terminado agora. Comecei a escrevê-la em 1995 e acabei em 2015. Escrevi toda a peça mais ou menos em 1995 e depois achei que era intocável, era muito difícil, e ficou assim no ar à espera de melhores dias, só a acabei agora para o Nuno. Começou por estar integrada nesta *Son a ta demeure* como sendo uma segunda parte e depois separei-as, porque não tem nada a ver uma coisa com outra, uma é totalmente atual e a outra antiga. *Le Bleu Profond* é uma obra de que eu gosto imenso, é uma peça que tem um gesto, uma harmonia, é uma peça cromática fundamentalmente, e, em termos de gesto, é quase serial, serial do ponto de vista das notas, o resto não, mas tem muito a ver com o gesto, a sobreposição. Ouve-se na peça o acelerando e o rallentando sistematicamente, se o piano acelera o clarinete atrasa e vice-versa, portanto, no fundo, estão mais ou menos a fazer a mesma coisa, só que em registos levemente distintos, nem sempre, e encontram-se de vez em quando (ora agora aceleras tu, ora agora acelero eu) e, no fundo, é isso. Acerca dos meus títulos, eu estudei francês no liceu e vivi em França, e, durante muitos anos, o problema da poesia e da música é que eu pensava em francês. Não é “snobismo”, faz mesmo parte de mim.

(risos) Também tenho títulos em português e em inglês, mas muitos são em francês porque me remetem para frases de poemas meus. Em relação à eletrónica, eu trabalho-a como um instrumento, não está nem antes nem depois, vou apontando umas coisas quando vou escrevendo, mas na realidade, depois vou ter de interpretar eletrónica, ou melhor, é como se eu agora tivesse uma partitura de eletrónica, que vou ter de interpretar, tal como a parte de clarinete, vamos mudando e ajustando. Na de eletrónica tem de se ajustar os parâmetros, é uma espécie de orquestração, e tem várias maneiras, às vezes são coisas muito concretas e muito escritas quando estamos a falar de ritmos, contraponto, etc. Outras é quando estamos a falar de alimentar o som do clarinete, projetá-lo, dar-lhe sustentação, não é só transformá-lo, pôr-lhe um simples reverb, estamos a mudar certos parâmetros. Muitas dessas coisas têm a ver com o som do instrumento e tem de se afinar. Eu passei ainda umas boas sessões de trabalho longuíssimas com o Nuno, em que giravam à volta de valores minuciosos. E depois de tocar muitas vezes ao vivo, comigo a manipular muitas coisas, até fecharmos a ideia final e pôr tudo no *patch*, com os parâmetros todos, agora toca sozinho, mas toca melhor, como provámos anteontem, um intérprete eletroacústico a relacionar-se com o intérprete.

Anexo III – Entrevista a Nuno Pinto

- Em que contexto conheceu o compositor Miguel Azguime?

Foi num festival de Música Viva, em Lisboa, no IFP, Instituto Franco-Português, em 1998-99. Fui tocar uma peça do meu irmão, do Lino Pinto, chamada *Clavistar*, que estreei aqui no Café-Concerto da ESMAE. O meu irmão teve esse convite para apresentar a peça no festival de Música Viva e conheci o Miguel nessa altura. Mais tarde, cruzámo-nos noutras situações, cá no Porto no festival de Música Viva em 2001, que foi feito no Porto, no qual o Teatro Helena Sá e Costa foi um dos locais do festival, onde estreei uma peça do Virgílio Melo, o *Upon a Ground II*. Agora esse primeiro contacto surge de uma atividade que o Miguel e a Miso Music desenvolvem desde há muito tempo, que é apoiar jovens compositores, com encomendas e com a divulgação das suas obras. Depois desses contactos, acabei por conviver com o Miguel muito mais frequentemente, e sei que há sempre essa preocupação de apoiar jovens compositores. O meu irmão nessa altura era aluno da ESMAE do curso de composição e foi convidado para apresentar essa peça. Depois voltámo-nos a cruzar uns anos mais tarde, confesso que para datas sou um pouco distraído, mas há-de ter sido por volta de 2004-2005. O

Miguel foi fazer a eletrónica para um concerto da OrchtrUtópica, onde eu tocava. Os ensaios eram em Lisboa, mas o concerto foi cá no Porto, e no final do concerto eu e o Miguel, se não sozinhos, ficámos com duas ou três pessoas a conversar. Falámos sobre música contemporânea, as nossas visões do assunto, e, diz o Miguel, que esta conversa terá sido o motor, o ponto de partida para ele formar o Sond'Ar-te Electric Ensemble. No Sond'Ar-te, que existe desde 2007, fez 10 anos em 2017, a relação aprofundou-se, assim como o meu conhecimento da música electrónica, da interação com a mesma e com a música do próprio Miguel. Fiquei então a perceber melhor o que é possível fazer no clarinete a partir daquilo que o ele propõe.

- Sei que dedica parte da sua carreira à música contemporânea, o que terá despoletado esse interesse?

Eu costumo dizer que fui “empurrado” para a música contemporânea, sem querer. É uma brincadeira, mas nunca foi uma coisa que eu tivesse em mente, de querer fazer este tipo de música. Aconteceu, e foram vários episódios ao longo da minha carreira que me empurraram para a música contemporânea e há alguns muito marcantes. Um dia estava a ver um concerto da classe de composição na ESMAE e, por acidente, sentei-me ao lado do compositor Cândido Lima, que já me conhecia por ser irmão do Lino, que era aluno dele, ou talvez porque eu de vez em quando apresentava algumas obras contemporâneas enquanto estudante. Voltando um pouco atrás, acabei por ser aluno de um dos pioneiros da música contemporânea para clarinete em Portugal, o professor António Saiote. Depois fui aluno de um dos fundadores do Ensemble Intercontemporain, o Michel Arrignon, e fui aluno do atual clarinetista do Ensemble Intercontemporain, que é o Alain Damiens. Portanto, a coisa acabou por acontecer também por aí, ou seja, pelo menos a abertura de espírito estava lá para isso. Em relação à parte em que eu digo que fui “empurrado”, nesse concerto, que eu falava há pouco, estava no café concerto aqui da ESMAE, e o Carlos Alves, que era o clarinetista no Grupo Música Nova, tinha apresentado indisponibilidade para fazer um ou dois concertos ou mesmo para continuar. O professor Cândido Lima perguntou-me nesse concerto se eu estaria disponível para colaborar com eles eu mostrei a minha disponibilidade. Devia ter uns 19 anos e, desde aí, comecei a colaborar com o Grupo Música Nova. Em 2000 foi formada a Orquestra Utópica, por alguma razão, mais uma vez, o Carlos Alves não podia fazer o concerto, que era no Teatro Trindade, em Lisboa. Era um grupo constituído por violino, viola, violoncelo e piano que existia em Lisboa, aliás, era o quarteto Moscovo, penso eu, e mais um quinteto que existia com músicos da orquestra do Porto. O Carlos Alves telefonou-me a perguntar se eu estaria disponível

e, mais uma vez, eu concordei em fazer o concerto. Ele entregou-me as partituras e eu fui à OrchestrUtópica. Depois disso, fiquei neste ensemble mais de 10 anos. Durante esse percurso, conheci o Miguel com quem tive grande empatia, portanto, atrás da OrchestrUtópica veio o Sond'Ar-te, e também confesso que fica lá o “bichinho” de fazer encomendas a compositores. Fundei também o grupo Camerata Senza Misura, fizemos várias encomendas, participámos num projeto baseado na poesia de Miguel Torga, onde musicámos alguns poemas de Torga. Acabei por ser mais ou menos “empurrado” para fazer uma tese de doutoramento dedicada ao Clarinete e Eletrónica, porque as coisas foram acontecendo, não foi nada que eu andasse a premeditar ou à procura.

- Qual será, na sua opinião, enquanto performer de música contemporânea, a importância das obras de Miguel Azguime no âmbito da música contemporânea para o clarinete?

Não tenho o atrevimento de dizer que as obras do Miguel possam ser importantes para a música contemporânea. O que eu acho é que ele é alguém que tem uma voz, que procura um som, que procura falar através daquilo que escreve. Agora, em relação ao clarinete, já tivemos algumas conversas, algumas discussões, não acesas, porque as coisas são feitas sempre num clima de muito respeito, de muita amizade e também de muito interesse em desenvolver as coisas. O Miguel escreve sem rede, ou seja, a partir do momento em que eu comecei a colaborar com ele, as peças dele que eu conhecia eram mais conservadoras no que diz respeito, por exemplo, à utilização de quartos de tom ou de multifónicos. E deixou de ser: ele disse-me mesmo isso “Eu sei para quem escrevo, e alguma coisa que não consigas tocar dizes-me e vamos acertar.”. É isso que temos feito ao longo do tempo, ele escreve sem rede, apenas de acordo com o seu pensamento musical e facilmente chegamos de acordo nos ajustes de notas ou multifónicos que possam responder da melhor forma a esse pensamento. Em relação às técnicas expansivas, não é a técnica em si que conta, mas o contexto em que ela está inserida. Um multifónico ou um quarto de tom pode ser possível se tocado isoladamente, temos uma posição que permite a sua execução, mas se for precedido ou tiver outra nota como consequência, que impeça aquela posição ou emissão, pode não ser possível a sua execução e, por vezes, é mesmo o que acontece no que toca aos quartos de tom, o facto de termos, muitas vezes, apenas uma dedilhação possível. Se for um multifónico, por exemplo, depende do tempo que temos para que o multifónico reaja, para o preparar. Este tipo de colaboração é mesmo necessário quando se está a trabalhar no limiar do possível, mesmo quando se conhece profundamente o funcionamento do instrumento, como é o caso do Miguel Azguime. Só

para te dizer que a importância das obras do Miguel Azguime no âmbito da música contemporânea para o clarinete vem daí, da pesquisa e do atingir um resultado que não se estava à espera. Por exemplo, a *Son a ta demeure* é um exemplo disso, porque está cheia de microtonalidade, de quartos de tom, e quando se começa a ler é preciso muito tempo para decifrar, muito tempo para mecanizar, mas depois o resultado é fantástico. Se não fosse o Miguel, se calhar não tocava aquela obra, porque ser demasiado difícil. Por outro lado, também não se sabia que aquele resultado é possível em conjunto com o piano, e, portanto, é por isso que essa colaboração é muito importante. **É por tudo isto que não me atrevo a falar da música do Miguel no âmbito da música contemporânea, mas em relação ao clarinete, ele às vezes consegue abrir uma porta ou uma janela para um determinado tipo de som que não se estaria à espera, nem eu, nem ele, porque uma coisa é imaginar e outra coisa é o som em si, aquilo que funciona, aquilo que resulta e o que se descobre.** Como dizia o Picasso “Eu não procuro. Descubro.” É uma perspetiva diferente, e o Miguel procura, muitas vezes, descobrir coisas com o som.

- Na sua opinião quais serão os principais desafios no que toca à performance das técnicas expansivas?

Os principais desafios dependem do tipo de técnicas. A formação de um clarinetista é, na sua maioria, clássica, erudita, mas clássica no sentido convencional, notas, som, som no estado puro, ou no seu estado “normal”, trabalhar dinâmicas, e o clarinete, nesse aspeto, já tem muito potencial. Tirar-nos daí é tirar-nos de uma zona de conforto muito grande, com uma década ou duas de treino especializado para fazer isso. E não é só o clarinete, há muitos outros instrumentos assim. Portanto, no fundo, para mim, o principal desafio enquanto clarinetista é eu conseguir sentir-me à vontade “fora de casa”. Estamos sempre “fora de casa”, ainda ontem pegava na *Son a ta demeure* com uma aluna, e já estava “fora de casa” outra vez, porque a minha casa tem 33 anos a tocar notas, a tocar uma escala cromática, não a tocar quartos de tom. Irmos para os quartos de tom é estar “fora de casa”, e quando não se volta à casa durante algum tempo, esquecemo-nos como é que se vai para lá, embora, quando lá voltamos, já nos sentimos bem outra vez, é como uma casa de férias (risos). Temos lá uma casa de férias, e ao fim de uma semana já nos sentimos confortáveis. Enquanto clarinetista, sentir-me confortável nessa zona, que é de desconforto à partida, que é pouco natural porque não temos educação de base para o fazer, é algo que requer algum trabalho, predisposição e esforço. Eu reparo, neste momento, no meu filho, que tem 11 anos, e que faz multifónicos há dois ou três anos, só porque lhe apetece, porque ouve em casa,

mas a ele saem-lhe naturalmente. Faz staccato duplo sem se preocupar muito com isso e eu tenho de trabalhar para o fazer. Há vários efeitos que ele ouve e aquilo para ele é natural, porque está a crescer com isso. O principal desafio é esse, enquanto clarinetista, músico e intérprete: conseguir tornar as técnicas expansivas naturais na execução e levar essa naturalidade ao contexto musical. Isso às vezes é complicado, depende da ideia do compositor, depende de como a obra está feita e se tem uma boa ideia como base.

- Como é que acha que o uso destas novas abordagens sonoras contribui para o conteúdo expressivo da música?

No fundo, as duas estão ligadas, pois se nós, fora de casa, nos sentimos confortáveis, como é que vamos trazer isto para a interpretação? Como é que vamos trazer isto para a música? É como trabalhar uma interpretação de uma sonata de Brahms, em que se descobre que, num determinado ponto, temos uma frase que precisa de mais espaço ou que precisamos de um pouco de silêncio antes de recomeçar uma nova frase. Às vezes só percebemos isto passados 10 anos de tocar a mesma sonata e de a ouvir, além de haver sempre aquele momento em que nos apetece fazer determinado tipo de coisas. Com as técnicas expansivas acontece exatamente a mesma coisa que é conseguirmos enquadrar, seja um multifónico, um staccato, um slap ou um quarto de tom, num contexto musical, e fazer com que isso seja a estética e não apenas parte de uma técnica, basicamente é isso.

- No âmbito da música contemporânea quais são as abordagens/correntes que mais lhe interessam? Qual será o compositor com que mais se identifica?

Não posso dizer que tenho “as” preferências. A minha filha costuma perguntar-me muitas vezes: “Qual é o teu livro preferido?”, “Qual é o teu filme preferido?”, “Qual é o teu “não sei o quê” preferido?” e eu não tenho nada preferido. Gosto de tentar encarar tudo o que me aparece de uma forma nobre, como se fosse o melhor compositor do mundo, como se fosse a melhor obra do mundo, faço isso com os clarinetes, com as palhetas, com os alunos no dia-a-dia. Este é o melhor aluno do mundo, aquela é a melhor palheta do mundo, porque é a(o) que está à minha frente, é a(o) que eu tenho e, portanto, não tenho uma preferência. Há compositores que de facto acabaram por ser marcantes na minha formação, se formos para a música contemporânea, se calhar há três, não que eu os considere melhor ou pior que os outros compositores, mas sim porque num determinado contexto me marcaram. Um deles foi Luciano Berio, por causa

da *Sequenza IXa*, que eu toquei pela primeira vez para o professor Michel Arrignon, quando veio cá fazer uma masterclass há muitos anos. Eu nunca tinha tocado a *Sequenza* e o professor António Saiote me desafiou a que a apresentasse para o clarinetista para quem a obra tinha sido escrita, com menos de uma semana de antecedência. Lembro-me que, depois da matemática toda que fiz (que é normal num miúdo de 18 ou 19 anos, para chegar e conseguir tocar aquelas notas todas que lá estavam, e no ritmo que o compositor escreveu), consegui perceber que havia muito mais expressividade para além da matemática, para além da complexidade técnica. Havia muita música que se podia extrair dali. Essa obra em particular marcou-me até hoje. Depois, uma peça que raramente tinha sido tocada em Portugal, que é *Clair* do Donatoni, também pela complexidade, mas sobretudo pela energia, completamente diferente da *Sequenza* de Berio. Apesar de ser muito precisa ritmicamente, está escrita sem compasso, e, portanto, é muito difícil conseguir pôr tudo no seu lugar e dar-lhe sentido musical. Depois, posso falar também em vários portugueses como Cândido Lima, João Pedro Oliveira ou o próprio Miguel Azguime pela proximidade, por conhecer, por acabar por me identificar pela forma de como eles pensam, de falar com eles sobre música, e perceber que atrás de um resultado sonoro, há uma maneira de pensar que, por vezes, é tão ou mais importante que esse resultado.

- Qual será a sua rotina de preparação, fontes de pesquisa e método de estudo para a performance quando aparece uma nova técnica, uma técnica que não conhece ou uma técnica difícil de executar?

Normalmente, hoje em dia, com a experiência que tenho, tento descobrir por mim como resolver o problema. Quando se trata de multifónicos, por exemplo, embora tente descobri-los sozinho, e na maior parte dos casos consigo, tento descobrir alguns livros. Consulto o Rehfeldt⁸, a sebenta do Alain Sève⁹, há um ou dois sites na internet, que têm multifónicos e apresentam o resultado final, porque, às vezes, para o mesmo multifónico, tens uma posição ou nenhuma, e, outras vezes, tens cinco ou seis e, pode acontecer, eu não estar a descobrir uma posição certa e que funcione naquele caso. Depois de tentar descobrir sozinho, vou sempre tentar ver se há mais qualquer coisa, se há alguma

⁸ Rehfeldt, P. (2003). *New Directions for Clarinet (2nd ed.)*. United States of America: Scarecrow Press, Inc.

⁹ Sève, A. (26 de fevereiro de 1991). *Alain Sève.com*. Obtido de LE PARADOXE DE LA CLARINETTE: <http://alain-seve.com/livre-intro.html>

posição mais fácil. Em relação a alguma coisa que eu não conheça, posso tentar ouvir obras do mesmo compositor, ou tentar perceber se há outras fontes que falem sobre isso.

Aconteceu há pouco tempo, com um compositor que era completamente visual, que era muito de símbolos, de desenhos. Ele próprio também tinha uma linguagem, uma codificação muito própria, portanto não havia como saber como é que ele queria que aquilo fosse interpretado. Só mesmo com o contacto direto com o próprio compositor é que foi possível perceber então o que ele queria com o que escreveu. As técnicas tradicionais conheço-as, mas quando são passagens muito difíceis de executar, se forem estreias, tento perceber o que o compositor pretende e se é possível mudar alguma coisa, no caso de estar no limite ou ser mesmo impraticável. Se forem só complicadas, normalmente, tento arranjar forma antes de chegar a esse ponto.

No caso da colaboração com o Miguel Azguime, é frequente existirem três tipos de situações: as que são possíveis, exigindo um trabalho de adaptação à técnica e à linguagem; as que são possíveis com pequenas mudanças de notas ou mesmo oitavas e, menos frequente, as que são mesmo impossíveis e é necessário reformular a partitura.

- No processo de composição de Miguel Azguime e na sua consequente performance, existe algum tipo de discussão/pesquisa entre si e o compositor?

Sim, sempre. Sobretudo quando há técnicas novas ou quando há muita utilização de microtonalidade. Estou agora a lembrar-me de uma peça que fizemos há pouco tempo que se chama *De part et d'autre*, que tem muitos quartos de tom e o Miguel, basicamente, o que pretendia era um movimento. Contudo, a forma como esse movimento estava escrito, na primeira versão era impraticável e, facilmente, com a mudança de duas ou três notas, a meio desse percurso, se conseguiu que o movimento não fosse prejudicado e tecnicamente ficou muito mais simples, ou seja, deixou de ser de execução quase impossível para ser, não digo fácil, mas de execução razoável, que se faz.

ESCOLA
SUPERIOR
DE MÚSICA
E ARTES
DO ESPETÁCULO
POLITÉCNICO
DO PORTO

P.PORTO

M

MESTRADO

MÚSICA - INTERPRETAÇÃO ARTÍSTICA

Técnicas expansivas para o Clarinete na música de

Miguel Azguime

João André Oliveira Paiva

